МАСТАЦТВА

9 /2016
ВЕРАСЕНЬ

- ТЭАТР У ТУРМЕ
- «ВЯСЕЛЛЕ ФІГАРА»: ЦЯЖКАСЦІ ПЕРАКЛАДУ
- ТРЭНДЫ І ЗАЙЦЫ ЗАМЕЖНАГА ЖЫВАПІСУ

Міжнародны праект «Non-fashion».

Нягледзячы на сваю назву, экспазіцыя, зладжаная ў Цэнтры сучасных мастацтваў, не з'яўляецца маніфестам супрацьстаяння модзе як культурнаму феномену. Праект адмаўляе абывацельскі погляд на яе як на фабрыку ілюзій, што дыктуе, вырабляе і шматразова тыражуе штучныя выявы «прыгожага» жыцця.

Шцепан Ружычка. *Vanitas.* Фрагмент інсталяцыі. 2013.

На першай старонцы вокладкі: Міхаіл Гулін. Невядомы №6. Акрыл. 2016.

«МАСТАЦТВА» № 9 (402).
ВЕРАСЕНЬ, 2016.

Заснавальнік часопіса — Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь.
Выдаецца са студзеня 1983 года.
Рэгістрацыйнае пасведчанне № 638 выдадзена Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь.
Спецыялізацыя (тэматыка) — грамадска-палітычная, літаратурна-мастацкая.

Галоўны рэдактар
АЛЕНА АНДРЭЕЎНА КАВАЛЕНКА

Рэдакцыйная рада
Наталля ГАНУЛ
Святлана ГУТКОЎСКАЯ
Кацярына ДУЛАВА
Эдуард ЗАРЫЦКІ
Антаніна КАРПІЛАВА
Аляксей ЛЯЛЯЎСКІ
Мікалай ПІНІГІН
Уладзімір РЫЛАТКА
Антон СІДАРЭНКА
Рыгор СІТНІЦА
Дзмітрый СУРСКІ
Рычард СМОЛЬСКІ
Наталля ШАРАНГОВІЧ
Ніна ФРАЛЬЦОВА
Канстанцін ЯСЬКОЎ

Выдавец — Рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА».

Адрас выдавецтва і рэдакцыі:
220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 77, пакоі 16-28, 94-98, 4 паверх.
Тэлефон 292-99-12, тэлефон/факс 334-57-35 (бухгалтэрыя).
www.kimpress.by/mastactva.
E-mail: art_mag@tut.by

© «Мастацтва», 2016.

Аўтарскія рукапісы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца. Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі. Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў. Падпісана ў друк 21.09.2016. Фармат 60x90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «PT SANS». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,1. Тыраж 881. Заказ 2273.
Дзяржаўнае прадпрыемства «Выдавецтва “Беларускі дом друку”».
220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79. ЛП № 02330/106 ад 30.04.2004.

ПАДПІСНЫЯ ІНДЭКСЫ **74958, 749582.**
РОЗНІЧНЫ КОШТ — ПА ДАМОЎЛЕНАСЦІ.

ISSN 0208-2551

АДЦЕННІ КАЛЯРОВЫЯ І ЧОРНА-БЕЛЫЯ

Антаніна Карпілава, М-аглядальніца

Сапраўдным выпрабаваннем на трываласць зрабіўся Год культуры для айчыннага кіно. Не сакрэт, што студыя «Беларусьфільм», якая заўжды была галоўным, сістэмаўтваральным стрыжнем кінагаліны, знаходзіцца цяпер не толькі ў працэсе рэканструкцыі, але і ў цяжкім матэрыяльным і творчым становішчы. Так званы вялікі фармат, прызначаны для кінатэатраў, амаль знік. Дакументальны жанр таксама ледзь дыхае. Але і ў сусветным кінематографе адбываюцца тэктанічныя змены, а глабальны эканамічны і культурны крызіс абвастрае схаваныя праблемы. Да таго ж з кіно канкуруюць тэлебачанне, віртуальная рэальнасць Інтэрнэту, мультымедыйная прастора і шматлікае іншае. У гэтых умовах беларуская кінасфера спрабуе выжыць.

Пэўныя падзеі і надзеі ёсць. Па-ранейшаму радуе анімацыя, якая аздабляе айчынны экран яркімі колерамі, аўтарскай выдумкай, гарманічным поглядам на жыццё. Патрыярх жанру Уладзімір Пяткевіч зняў стужку «Беларуская азбука», дзе паказаў прыгажосць сакавітай беларускай мовы, харавство прыроды, шматколерны і шматгалосы свет птушак і жывёл. Таленавітая Таццяна Кубліцкая таксама стварыла стужку для самых маленькіх — «Азбука небяспек». Дарэчы, менавіта гэтая рэжысёрка атрымала сёлета прэстыжныя ўзнагароды на міжнародных фестывалях у Індыі, Егіпце, Балгарыі за стужкі «Сараканожка» і «Вясна ўвосень». Сапраўднай падзеяй нашага кіно зрабілася анімацыйная карціна «Марк Шагал. Пачатак», яе прэм'ера адбылася ў чэрвені. Рэжысёрка Алена Пяткевіч і мастачка Ала Мацюшэўская наблізіліся да разгадкі творчых таямніц Шагала, дакрануўшыся да дзіцячых крыніц яго жыцця. У ліпені выставу эскізаў да фільма і саму стужку з поспехам паказалі ў Музеі Марка Шагала ў Віцебску. Анімацыя працягвае жыць любоўю і энтузіязмам яе стваральнікаў — сталых і маладых. Але яе трэба разумна і сістэмна падтрымліваць. Ёсць, напрыклад, небяспека абмежаваць карціны толькі адукацыйнай і выхаваўчай тэматыкай. Такія жорсткія ўмовы ставіць штогадовы адкрыты конкурс на вытворчасць фільмаў у межах сацыяльна-творчага заказу, які ладзіць Міністэрства культуры.

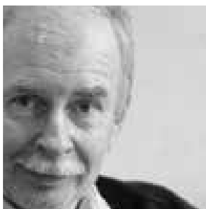
Таксама сярод добрых падзей — дэбюты маладых кінематаграфістаў. У траўні аўдыторыя мінскага кінатэатра «Цэнтральны» была надзвычай узрушаная і натхнёная акцыяй пад назвай «Новы погляд: маладое беларускае кіно». У кінаальманах «Расплюшчанымі вачыма» ўвайшлі пяць кароткаметражных фільмаў, знятых студэнтамі Беларускай акадэміі мастацтваў — Нэлай Васілеўскай, Ягорам Бякавым, Андрэем Кашперскім, Алесяй Камяковай. У цэнтры — дзіця, што пачынае спазнаваць навакольны свет з ягонымі праблемамі. Не ўсе працы раўназначныя, але ў кожнай з іх адчуваецца жаданне маладых аўтараў заявіць пра так званы ўласны кінематаграфічны «адбітак пальца».

Сёлета аўтарка гэтых радкоў была старшынёй дзяржаўнай камісіі ў Акадэміі мастацтваў. Глядзела дакументальныя стужкі маладых рэжысёраў і аператараў, слухала кампазіцыі гукарэжысёраў. Але самай галоўнай з'явай стаўся першы выпуск кінадраматургаў. Шэсць маладых аўтараў паказалі цікавыя сцэнарыі, напісаныя пад кіраўніцтвам вопытных майстроў Ірыны Дзям'янавай і Вячаслава Іваноўскага. Тут і містычная драма, і камедыя, і трагічныя дакументальныя гісторыі. Застаецца адно даць ім экраннае ўвасабленне.

Моладзь выхоўваецца не толькі ў сценах Акадэміі. У Музеі гісторыі беларускага кіно прайшоў паказ стужак маладых творцаў, якія не маюць спецыяльнай адукацыі, але маюць вялікае жаданне здымаць фільмы. З дапамогай прафесіяналаў атрымаліся цікавыя па думцы, па рэжысёрскім вырашэнні стужкі «Эстафета» Аляксандра Пархоменкі, «Людаед» Аляксандра Высакоўскага, «Пад кронамі дрэваў» Ігната Качана.

Наогул сучасны кінапрацэс разгортваецца, так бы мовіць, не ўглыб, а ўшыркі. Ранейшай застаецца цікавасць да лепшых старонак гісторыі айчыннага кіно. Нагадаю некаторыя падзеі. У кастрычніку адзначаецца 80-годдзе бадай самага вядомага беларускага рэжысёра — Віктара Турава, традыцыі якога працягвае таленавітая дачка Алена Турава. Тэлеканал «Беларусь 3» адкрывае таямніцы архіваў Белтэлерадыёкампаніі — праграма «Майстры і куміры» знаёміць з фондамі, якія налічваюць тысячы адзінак тэлепрадукцыі. Саюз кінематаграфістаў працягвае прапаганду беларускага кіно за межамі краіны. У кастрычніку ў Екацярынбургу пройдуць «Дні беларускага кіно», а Самара прыме фэст «Кіно — дзецям», у якім удзельнічаюць нашы кінематографісты. І нарэшце самая галоўная з'ява і яскравая кульмінацыя кінагода — фестываль «Лістапад» — адбудзецца пры любых абставінах.

«Марк Шагал. Пачатак». Рэжысёрка Алена Пяткевіч. Кадр з фільма. 2015.



АСАБІСТЫ КАБІНЕТ
Дзмітрыя Падбярэзскага

Важкі юбілей

Споўнілася 20 гадоў ад пачатку стварэння знакавай для беларускай музыкі праграмы «Народны альбом». Адметная яна найперш тым, што паклала пачатак з'яве, якая і цяпер, калі не памыляюся, не вядомая як у суседніх з Беларуссю краінах, так і наогул у свеце. «Супольны музычны праект» — такі падзагаловак яна атрымала. Гэта калі для пэўнай канцэптуальнай праграмы збіраюцца ўдзельнікі розных калектываў, часова ўтвараючы самастойны калектыў.

Магчыма, нейкія аналагі ў гісторыя музыкі можна згадаць, але ў Беларусі «НА» запачаткаваў цэлую традыцыю, бо ўслед за ім з'явіліся такія праграмы, як «Я нарадзіўся тут», «Святы вечар 2000», праект «Скрыпка дрыгвы», які, на жаль, так і не быў завершаны.

Пачалося ўсё з таго, што мастак і паэт Міхал Анемпадыстаў стварыў цыкл вершаў, аб'яднаных тэмай жыцця і побыту жыхароў Заходняй Беларусі міжваеннага часу. З дапамогай Лявона Вольскага, Касі Камоцкай (аўтары музыкі), гукарэжысёра Анатоля Додзя была выпрацавана канцэпцыя своеасаблівага мюзікла, які займеў уласную легенду. Быццам пад Ракавым адшукаўся сшытак 20—30-х гадоў мінулага стагоддзя з нейкімі вершыкамі. Праўда, назва «Народны альбом» сама схіляла да адназначнага ўспрымання зместу. І я такі па першым праслухванні ўхапіўся за гэтую нажыўку, сустрэўшы такую колькасць раней не вядомых «народных» тэкстаў. Паспрыяў таму і той факт, што ў альбом уключылі народныя «Надзенька» і «Lomir zich iberbetn». Як прызналіся музыкі, на канчатковы вынік вельмі паўплывала тое, што «НА» рабіўся цягам амаль года як праект для саміх сябе.

Яго з'яўленне выклікала эфект выбуху. Па-першае, альбом з'яднаў многіх сапраўды папулярных на той час музыкаў, што паказалі сябе з цалкам нечаканага боку, забыўшыся на звыклыя для іх манеры выканання. Па-другое, музычнай разнастайнасцю, багатай настраёвай палітрай (ад іроніі, жартаў да абсалютна сур'ёзных тэм) ён даў жыццё многім песням, якія, на маё глыбокае перакананне, назаўсёды застануцца ва ўмоўнай сотні лепшых айчынных твораў песеннага жанру: «Маладое піва», «Матка Боска Вострабрамска», «Два польскіх шпіёны», «Мой паляўнічы», тая ж «Надзенька» і іншыя. Але асабіста для мяне №1 стала няхітрая песня «Простыя словы», слухаць яе без хвалявання не магу й дагэтуль.

Прэм'ера «Народнага альбома» адбылася ў зале ТЮГа пад самы канец 1997-га. Да яе выйшла ўсяго з дзясяткаў шэсць касет з запісам праграмы, але з часам яна стала ці не самым тыражаваным запісам сучаснай беларускай музыкі. Пазней на падставе «НА» была напісана п'еса і выдадзена асобнай кніжкай. Хадзілі чуткі, быццам твор збіраюцца ставіць у Купалаўскім тэатры. Да 20-годдзя «НА» ў тэатралізаваным варыянце мюзікл быў паказаны на сцэне Падляскай оперы з далучэннем новых музыкаў, як хоць бы ўдзельнікаў групы «Apple Tea». Рабіўся і відэазапіс, які мусіць быць тыражаваны на DVD.

Міхал Анемпадыстаў прызнаўся: «"Народны альбом" — гэта любоў. Гэта любоў да свайго і тых цудаў, якое нясе ў сабе жыццё».

Вялікі Джон «Трэйн»

Добра памятаю, як у 80-я ў СССР усіх тэнар-саксафаністаў падзялялі на «калтрэйнаў» і «хокінсаў». Паслядоўнікаў Джона Калтрэйна вызначала даволі рэзкая, актыўная манера выканання, аматары Коўлмэна Хокінса трымаліся цёплага, лірычнага гучання. Па сутнасці, гэтыя джазавыя асілкі акрэслілі палярныя межы практыкі тэнарыстаў, зрабіўшы важкі ўнёсак у гісторыю джаза, паклаўшы пачатак розным стылявым манерам.

Джон Калтрэйн нарадзіўся 23 верасня 1926 года. У лік джазавых аўтарытэтаў увайшоў у сярэдзіне 1950-х, калі ў сваю групу яго запрасіў Майлс Дэвіс. Выбраўшыся на самастойны шлях, ён неўзабаве запісвае знакавыя для джаза альбомы: «Giant Steps», «A Love Supreme», а ў 60-я збірае квартэт — ці не найбольш значнае комба ў джазавай гісторыі наогул. Былі сумесныя выступленні ды запісы з гігантамі гэтай музыкі: Тэлоніўсам Монкам, Дзюкам Элінгтанам, Соні Ролінсам. Пачаўшы творчы шлях з выступленняў у аркестрах Джо Уэба, Дызі Гілеспі і Джоні Ходжэса, Джон хутка ператварыўся ў сапраўднага лідара і своеасаблівага маставка-адзіночку, які, аднак, цягнуў за сабой многіх. Таму і мянушка «Трэйн» (амаль што «цягнік») невыпадковая. Не пазбег Калтрэйн і моднага ў тыя часы ў асяродку джазмэнаў захаплення «энергетычнымі», як цяпер кажуць, сродкамі, што прыводзіла да канфліктаў з тым жа Дэвісам. Ды з цягам часу пераадолеў дурную звычку і ў 1959 годзе ў складзе каманды Дэвіса запісаў адзін з лепшых альбомаў сусветнага джаза — «Kind of Blue».

За ўсяго 8 гадоў цягнік Калтрэйна праімчаў неверагодны шлях. Зробленыя ім запісы пэўны час выдаваліся ўжо пасмяротна, а такія ягоныя тэмы, як «Giant Steps», «Naima», «A Love Supreme», «Chasin' The Train», «Blues Minor», сталі не проста «вечназялёнымі», але й абавязковымі для тых маладых музыкаў, хто прагне засвоіць майстэрства выканання на тэнар-саксафоне.

1. «Народны альбом».
Фота euroradio.fm.
2. Джон Калтрэйн.
Фота atlantablackstar.com.

НОВЫ СЕЗОН
з Тацянай Мушынскай

Пасля адноснага летняга зацішша, якое ніяк нельга назваць «мёртвым сезонам», музычнае жыццё набірае абароты. Кожны дзень штосьці адбываецца, кожны дзень рэдакцыю запрашаюць на новыя імпрэзы.

Нацыянальны тэатр оперы і балета перад адкрыццём сезона паспеў з'ездзіць на непрацяглыя гастролі ў Эстонію, каб паказаць там оперу «Яўген Анегін». У верасні туды ж выправіўся Дзяржаўны сімфанічны аркестр пад кіраўніцтвам спадара Анісімава, каб удзельнічаць у Днях сімфанічнай музыкі.

Беларуская дзяржаўная філармонія распачала сёлета 79-ы, перадюбілейны сезон не надта рана, пры канцы верасня. Галоўныя святочныя імпрэзы нас чакаюць наперадзе, але пачынаючы з восені 2016-га будзе нямала круглых дат, які правакуюць з'яўленне прэм'ер.

Ансамбль «Класік-авангард», вядомы сваей падзвіжніцкай дзейнасцю, адзначае 25-годдзе. З гэтай нагоды калектыў рыхтуе праграму, прысвечаную паўтысячагадоваму юбілею выдання Францыскам Скарынам Бібліі. Ажно чатыры розныя канцэрты ансамбль пад кіраўніцтвам Уладзіміра Байдава прэзентуе з нагоды 130-годдзя Марка Шагала.

Дзяржаўная харавая капэла імя Шырмы працуе над некалькімі адметнымі, менавіта беларускамоўнымі праектамі. Адзін з іх складзены з музычных твораў на вершы славутых Янкі Купалы і Якуба Коласа. Другі — канцэрт, прысвечаны асобам паэтэс Ларысы Геніюш і Наталлі Арсенневай.

Безумоўна, вялікі рэзананс і аншлаг выкліча мюзікл Ларысы Сімаковіч «Апокрыф», паказаны аднойчы пяць гадоў таму. Ён станецца прынашэннем у гонар 125-годдзя Максіма Багдановіча, класіка айчыннай літаратуры. Для выканання галоўнай ролі Паэта запросяць Святлану Зелянкоўскую, што цяпер жыве ў Кіеве.

Тры адметныя імпрэзы падрыхтуе да канца 2016-га Нацыянальны народны аркестр імя Жыновіча. Па-першае, гэта юбілейная вечарына Аляксандра Крамко, вядомага музыканта, аранжыроўшчыка і дырыжора. Па-другое, канцэрт памяці выдатнага педагога Таццяны Сергіенка, у якім прымуць удзел вядомыя беларускія цымбалісты, што збяруцца літаральна з усяго свету. Нарэшце адбудзецца канцэрт-прэзентацыя кнігі «Уладзімір Мулявін і Лідзія Кармальская. Недавыказанае...», у якой Вольга Брылон (пастаянная аўтарка часопіса) і Марына Мулявіна распавядаюць пра ранні этап жыцця і творчасці знакамітага песняра.

У цэнтры ўвагі часопіса часцей аказваюцца падзеі мастацкага жыцця сталіцы, а не рэгіёнаў. У наступным сезоне гэты дысбаланс паспрабуем выправіць. А пакуль што згадаю адметную падзею, якая ўжо адбылася. Музычны тэатр «Рада», які існуе ў Гродна і працуе пры гарвыканкаме, з поспехам выступіў на фестывалі «Fest in den Hof» («Вечарынка ў двары») у бельгійскім курортным горадзе Астэндэ на беразе Паўночнага мора. Раней танцоры калектыву выпраўляліся ў больш блізкія краіны — Літву і Польшчу. У Бельгію «Рада» скіравалася ўпершыню. Калектыў быў адзіным прадстаўніком Беларусі на фестывалі, дзе прэзентаваў дзве гадзінныя праграмы. У іх былі ўключаны тры нацыянальныя блокі — беларускі, казацкі і цыганскі, з яго некалі і пачынаўся тэатр «Рада». Сваімі выступленнямі ансамбль адкрыў і закрыў свята. Арганізатары фэсту палічылі выступленне гарадзенцаў самай яркай падзеяй «Вечарынкі». Невыпадкова таленавітых артыстаў асабіста вітаў Аляксандр Міхневіч, пасол Беларусі ў Бельгіі і Люксембургу.

Танцоры ансамбля «Рада» падчас выступлення на фестывалі ў Бельгіі.

АПОШНІМ ЧАСАМ
ад Алесі Белявец

Два трэнды асабліва радуюць апошнім часам — дэцэнтралізацыя і дэправінцыялізацыя. Прычым рэалізацыя першага ўнутры краіны парадаксальна і заканамерна спрыяе ўвасабленню другога на міжнародней культурнай мапе, тым больш калі мець на ўвазе дэцэнтралізацыю не толькі геаграфічную.

Падбіраючы і рэдагуючы тэксты для «Мастацтва», даўно ўжо заўважыла тэндэнцыю: шматлікія галерэі / культурныя цэнтры ўзнікаюць у невялікіх закінутых вёсках. Колькасць іх жыхароў катастрафічна меншае, моладзь з'язджае, аднак прыходзяць ці вяртаюцца людзі з гарадскім культурным бэкграўндам і асвойваюць новую прастору — чысты ландшафт удалечыні ад устойлівых сталічных іерархій. А значыць — з'яўляюцца новыя гульцы, выпрацоўваюцца новыя мадэлі. Безумоўна, можна зрабіць усё па-старому, кшталту дамоў культуры, але хто ж тады да вас даедзе?

Дэцэнтралізацыя адбываецца і ў самім горадзе, і я не толькі пра Мінск, вераснёвы драйв якога проста шакуе — і гэта пасля таго, як я напісала калонку ў летнім нумары, маўляў, каб у Мінску нешта каштоўнае адшукаць, трэба спусціцца ў падвал і зайсці за парадны фасад. Усё ўжо выплюхваецца вонкі — на галоўныя вуліцы — з азартам ды імпэтам. Дык вось, я аб правінцыі. «Адкрываецца новая крэатыўная пляцоўка» — ніколі не думала, што гэтая фраза перастане выклікаць хваляванне. Безумоўна, тое можа быць і камерцыйная галерэя з бяспройгрышным наборам мастакоў і абыгрываннем даўно зацяганых стратэгій. Толькі «Торвальд», VZAP, Арт-прастора на Талстога, 7 у Віцебску ці «Флэт» у Гомелі, «Партал» у Гродна, «Кола» ў Магілёве ды шматлікія іншыя крэатыўныя хабы — не такія. Яны даюць магчымасць для ўвасаблення розных грамадскіх ініцыятыў. Хоць, здавалася б, патрабаванні ў іх часта вельмі простыя: накшталт падтрымліваць парадак і не атрымліваць камерцыйны прыбытак. Аднак, здаецца, з гэтага неарганізаванага хаосу пачынаюць акрэслівацца новыя і дынамічныя правілы гульні.

ПАДЗЕЙНЫ ШЭРАГ
з Жанай Лашкевіч

Восень — паравіна фестывальная. «Белая вежа» ў Брэсце панад усімі пастаноўкамі ўзняла «Чайку» Яраслава Федарышына (Львоўскі акадэмічны тэатр «Воскресіння»), увасобленую сродкамі вулічнага тэатра і сыграную на пляцы, пра тое, як няможна жыць без кахання. «Пятрушка вялікі» ў Екацярынбургу аддаў гран-пры «Тоўстаму сшытку» Аготы Крыстоф у пастаноўцы Аляксандра Янушкевіча, які не так даўно ачоліў Пермскі тэатр лялек проста з Мінску. Ён самы, «Пятрушка вялікі», уганараваў беларускага мастака Аляксандра Вахрамеева за сцэнаграфію спектакля «Ваня» тэатра «Karlsson Haus» з Санкт-Пецярбурга, прызнаў (бо ў намінацыі «Прызнанне») Таццяну Нерсісян — за работу ў Пярмі з «Тоўстым сшыткам» і ў Мінску са спектаклем «Чаму старэюць людзі?». За намаганне асвятліць гэтае пытанне сваім выканаўчым майстэрствам акцёрскі дуэт Святланы Цімохінай і Уладзіміра Грамовіча здабыў адмысловы дыплом екацярынбургскага журы.

У Мінску напярэдадні VI Міжнароднага форуму тэатральнага мастацтва «ТЭАРТ» распачалася адукацыйнага праграма «Школа ТЭАРТа», дзе ўжо расказалі, як сёння глядзець класіку і ставіцца да эмансіпаванага цела сучаснага танца. Спектаклі дзвюх праграм, беларускай і замежнай, пачнуцца пры канцы верасня і працягнуцца да 20 кастрычніка.

За «ТЭАРТам» беларускую сталіцу апануе дваццаць адна пастаноўка Нацыянальнай тэатральнай прэміі, якая абяцае новы фармат з чатырох асноўных намінацый ды цырымонію ўзнагароджання ў лістападзе альбо ў снежні.

Восень — паравіна прэм'ерная. Новы драматычны тэатр звярнуўся да наробку Дзіяны Балыка і прадставіў публіцы «Бонусны сеанс псіхааналізу», Брэсцкі тэатр драмы — «Жаніха на дваіх» паводле Маркі Крапіўніцкага; Гомельская драма рыхтуе «Безыменную зорку» Міхаіла Себасціяна, Дзяржаўны тэатр лялек — «Евангелле ад Іуды» паводле Караткевіча, Беларускі ТЮГ шчыруе над «Дзюймовачкай» Андэрсена разам з «Маёй маленькай чарадзейкай» паводле Отфрыда Пройслера. А вось калі надыдзе зіма!..

...Зрэшты, з усіх паравінаў для нас найважнейшай з'яўляецца тэатральная.

ФОТАРАМКІ
ад Любові Гаўрылюк

Непапраўныя рамантыкі «Адысеі», прывітанне вам з рамантычнага Мілана! З Італіі ў Беларусь і назад. У думках, уражаннях, параўнаннях.

Да сваіх, вядома, прывыкаеш. Да іх майстэрства, почырку, канцэнтрацыі на складаных тэхналогіях, якія дазваляюць дамагчыся незвычайных візуальных эфектаў. Альберт Цэхановіч і Андрэй Васкрасенскі, Наталля Яўмененка і Кацярына Гуртавая нязменныя ў высокай якасці фатаграфіі.

Але вось Jacopo Bianco & Nero на Piazza Napoli ў Мілане: усё той жа класічны чорна-белы пейзаж. Праца са святлом, тонкае суперажыванне. Калі для нашых фатографаў «Адысея» — жыццёвы адрэзак часу і часта — падарожжа, то ў невялікай экспазіцыі Bianco & Nero — назіранне за нязменным. Рамантыкі павольна прасейваюць уражанні скрозь пясочныя гадзіннікі ручных тэхналогій, і на выхадзе менавіта адчуванне няспешнага часу прымушае вас спыніцца перад адбіткам.

У Мілане адносяць класічнае мастацтва да спадчыны і адважна рухаюцца да сучаснасці, дызайну, урбаністыкі і адпаведнага тыпу візуальных уяўленняў.

Вось пасля вялікага перапынку праводзяць XXI трыенале дызайну, упісваючы ў праграму музыку, паблік-арт, тэатр, перформанс і абавязкова архітэктуру з фатаграфіяй.

Тут нечакана знайшлася рэпліка да праекта Алега Яравенкі «Пад'езд №3» (2004), паказанага у неафіцыйнай прасторы, і серыі для калектыўнай выставы «Малевіч. Свет формы» (2013), якую можна было ўбачыць у Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва. Беларускі фатограф факусуе ўвагу на рэпрадукаванні канкрэтнага месца: у адным выпадку гэта ягоны ўласны дом (кватэра), пабудаваны адразу пасля вайны як частка ансамбля сталінскага ампіру. У другім — традыцыйная ўжо для мінскіх сценаў тэма «зафарбоўвання» адсылае хоць трохі дасведчанага гледача да творчасці Малевіча. Салоннае мастацтва, якое так раздражняла авангардыстаў пачатку стагоддзя, цалкам вітаецца майстрамі ЖКГ — парадаксальным чынам іх вымушаная геаметрыя паўтарае прыёмы і авангардыстаў, і абстрактных экспрэсіяністаў, нічога, натуральна, не прыўносячы ў мастацтва. Так ці інакш, лакальная гісторыя ў фотаздымках Яравенкі счытваецца імгненна. Хоць пазней, у праекце «100 х 66,6» (Саюз дызайнераў, 2015), ён усё-такі «адвёў» яе ў жывапісны бок.

Іншым шляхам пайшоў Андрыц Любадраг, які прадставіў на Трыенале дызайну ў Мілане вельмі эфектную экспазіцыю. У яе няма назвы, калі не лічыць подпіс «Працы 2008—2016». Сербскі фатограф здымаў сцэны ў Кітаі, Амерыцы, Канадзе, Германіі, Італіі, і гэта вельмі розныя сюжэты: ад фрэсак у храмах да чыгуначных пакгаўзаў. Аўтар наўмысна робіць усё, каб адысці ад удакладненняў, яны ёсць толькі ў тэксце куратаркі Дземетры Папароні. Таму зусім заканамерна Андрыц прыйшоў ад дэкаратыўных фактур і фіксацыі лакальнага да аб'ектаў мастацтва. Адбіткі зробленыя ў вялікім фармаце і ўспрымаюцца як жывапіс: гэтыя сцены - як лісты, яны — класічны прыклад з герменеўтыкі па інтэрпрэтацыі «Чаравікаў» Ван Гога. (У «Паходжанні твораў мастацтва» Хайдэгера, а ўслед за ім у «Пары зношаных чаравікаў» Кена Уілбера куратары могуць атрымаць самыя падрабязныя веды для падобных канцэпцый).

Андрыц Любадраг. З нізкі «Працы 2008—2016».

Шэсць ідэальных абставін, або Як стаць часткай міжнароднага мастацкага працэсу

НЕЗАДАВОЛЕНАСЦЬ ПУБЛІКАЙ, АРГАНІЗАЦЫЯМІ ДЫ ЎСТАНОВАМІ, ПЕРСАНАЛЬНЫМІ ВЫСІЛКАМІ ДЫ ВЫНІКАМІ ВЫМУШАЕ АЎТАРА ВЫЗІРАЦЬ ДАЛЕЙ ЗА СЦЕНЫ ЎЛАСНАЙ МАЙСТЭРНІ, А ЧАСАМ І ЎЛАСНАЙ КРАІНЫ. ЦЯПЕР НЕЛЬГА НАРАКАЦЬ НА ДЭФІЦЫТ ШЛЯХОЎ РАЗВІЦЦЯ СВАЙГО ТАЛЕНТУ ДЫ ПРАФЕСІЙНЫХ НАВЫКАЎ — УВЕСЬ СВЕТ АДКРЫТЫ, МОЖНА АТРЫМАЦЬ ВІЗУ, А КАЛІ ПАШАНЦУЕ, НАВАТ І СТЫПЕНДЫЮ Ў АДНОЙ З ТЫХ КРАІНАЎ, ШТО ВЫГЛЯДАЮЦЬ ПРЫВАБНА І ПЕРСПЕКТЫЎНА З НАШАЙ ТЭРЫТАРЫЯЛЬНАЙ АДЗІНКІ. ТОЛЬКІ ЛЯНОТА ЦІ СТРАХ НЕВЯДОМАСЦІ МОЖА ПАКІНУЦЬ АЎТАРА Ў ПРЫВЫЧНАЙ ЯМУ ПРАСТОРЫ З АДГАВОРКАМІ, У ЯКІХ ПРАСКОКВАЮЦЬ НОТКІ НАРАКАННЯ НА НАВАКОЛЬНЫЯ АБСТАВІНЫ І НЕЧАЛАВЕЧЫЯ ЎМОВЫ ІСНАВАННЯ «НІКОМУ-НЕ-ПАТРЭБНАГА-МАСТАКА». КАЛІ З ЛЯНОТАЙ ВАМ ДАВЯДЗЕЦЦА РАЗБІРАЦЦА САМАСТОЙНА, ТО Ў НАСТУПНЫХ ШАСЦІ ПУНКТАХ МОЖАЦЕ ВЫЧЫТАЦЬ РЭЦЭПТ ПАЗБАЎЛЕННЯ АД НЕРАШУЧАСЦІ, А ПОТЫМ БЕГЧЫ ЗАПАЎНЯЦЬ АНКЕТЫ І ПІСАЦЬ ЛІСТЫ НА ШМАТЛІКІЯ ПРАГРАМЫ, РЭЗІДЭНЦЫІ І КОНКУРСЫ.

1. Камунікатыўныя навыкі

Дэманстраваць свету ўласнае майстэрства, вучыцца прынцыпова новаму, сустракацца з цікавымі людзьмі са сваёй вобласці, знаёміцца і абменьвацца ідэямі з аднадумцамі, мець магчымасць паказаць работы на калектыўнай экспазіцыі або персанальнай выставе, а таксама атрымліваць стыпендыю — добрыя прычыны выпаўзці з асабістай зоны камфорту і распачаць дыялог з прадстаўнікамі праграм і рэзідэнцый. Ды не пакідаць гэтага дыялогу цягам падрыхтоўкі да навучання, падчас знаходжання ў праграме, а пасля не забыцца на фідбэк і добрыя стасункі з новымі знаёмымі. Здольнасць камунікаваць, быць на сувязі, адклікацца — ці не адныя з тых ідэальных абставінаў, што дазваляюць дэдлайнам не быць прапушчанымі, інфармацыі — успрынятай правільна, а вашым ідэям і планам — ажыццявіцца без затрымак.

2. Веданне замежных моў

«Французскі фонд запрашае мастакоў, якія ведаюць французскую, для даследавання франкамоўных культур, у тым ліку крос-культурных даследаванняў Міжземнаморскага рэгіёна», — кажа прывабная аб'ява. «Аматараў Японіі запрашаюць да ўдзелу ў праграме ў галіне выяўленчага мастацтва на тэрыторыі гэтай краіны», — кажа другая. Трэцяя распавядае, што для творчых шматпрафільных мастакоў з хацяб базавым веданнем англійскай мовы распачатыя тэрміны падачы заявак на дзяржаўныя праграмы ў Чэхіі і Бельгіі. Каб пункт першы з нашага пераліку ідэальных абставінаў стаў магчымы, было б няблага падняць свой узровень валодання народнымі мовамі.

3. Здольнасць прытрымлівацца тэрмінаў

Кожнае лета больш за 300 студэнтаў з больш чым 40 краін па ўсім свеце працуюць у зальцбургскай Летняй акадэміі прыгожых мастацтваў толькі таму, што яны ў час падалі заяўку і прытрымліваліся выдадзеных ім рэкамендацый без спазненняў. Няўменне пралічыць свае сілы і час, выдаткаваны на пэўны этап падрыхтоўкі, выкрэслівае вас са спіса патэнцыйных удзельнікаў, напрыклад, стажыроўкі ў Вене, якая фінансуецца Федэральным міністэрствам адукацыі, мастацтва і культуры Аўстрыйскай Рэспублікі.

4. Існаванне асабістага плана

Асацыяцыі спрыяюць культурнаму ўзаемаўплыву, міжнароднаму і нацыянальнаму абмену мастакамі (іх досведам, ведамі і напрацоўкамі), даюць магчымасці для даследаванняў, эксперыментаў, прафесійнага развіцця. Праграмы скіроўваюцца на пашырэнне творчых дасягненняў і новых спосабаў працы і мыслення. Але без уласнага плана і пастаўленых задач можна згубіцца ў новай інфармацыі і правесці ўвесь час, шчыруючы на задачы ўстановы-хоста. Каб вынесці з адукацыі ці работы максімум карысці для самога сябе, трэба паставіць мэту зладзіць персанальны праект ці яго частку, мець эскізы задумак, напрацоўкі ідэй і імпэт усё гэта ажыццявіць.

5. Прага пераймаць ды ўменне заставацца індывідуальнасцю

Мастакі, куратары, разнастайныя творчыя людзі з розных частак свету знайшлі час і жаданне развівацца, сабраліся ў адным месцы, перапоўненыя планамі і ідэямі, стылістычнымі адрозненнямі і звычкамі. Хараство разнастайнасці для ўражлівай мастакоўскай натуры можа вырваць з тупіковай напрацаванай баразны ўспрыняцця, а можа і стаць прычынай пераменаў, у якіх вашая ўласная творчая мова згубіцца па-за спробамі пераймання. Будзьце шчырымі з сабой, трымайцеся абранага шляху і ўзбагачайцеся тым, што будзе развіваць вас без неабходнасці поўнага самазнішчэння.

6. Жаданне вярнуцца дадому

Калі гэта ў вашых планах. Не варта губляць сувязі з новымі сябрамі і паплечнікамі, але няма неабходнасці пакідаць назаўжды краіну, з якой вы выехалі па свежыя веды і натхненне. Прадстаўляючыся беларускім мастаком, вы ім застаецеся да той пары, пакуль так сябе пазіцыянуеце, незалежна ад таго, у якой частцы свету вам давялося знаходзіцца. Але ніхто на гэтай тэрыторыі не быў бы супраць, каб вы падзяліліся сваімі знаходкамі і адкрыццямі, правялі парачку прэзентацый ці постстыпендыяльны выставачны праект для інспірацыі тых, хто яшчэ вагаецца ў выбары між праграмай для мастакоў у Германіі, арт-рэзідэнцыяй у ЗША і баўленнем часу ў гаражы ля дзедавай хаты, перабудаваным пад імправізаваную майстэрню.

МЫ ПРАПАНУЕМ ВАМ ПАЗНАЁМІЦЦА З МІНІ-РЭЦЭНЗІЯМІ НА СУЧАСНЫЯ КНІГІ ПА НЕ МЕНШ СУЧАСНЫМ МАСТАЦТВЕ І, НАТХНІЎШЫСЯ, СПАМПАВАЦЬ, НАБЫЦЬ, ЗНАЙСЦІ АБО ПАЗЫЧЫЦЬ АЗНАЧАНЫЯ ВЫДАННІ ДЫ НЫРЦАНУЦЬ У ЧЫТАННЕ-СУЗІРАННЕ, ЯКОЕ НЕ МОЖА НЕ БЫЦЬ ЗАХАПЛЯЛЬНЫМ.

Паганства
Андрэй Лянкевіч
Жанр: фатаграфія

Знайсці рэцэнзіі на гэты фотальбом з цёмнымі, пругкімі старонкамі і цвёрдай вокладкай лягчэй, чым на які другі асобнік, прысвечаны сучасным візуальным мастацтвам Беларусі. І нездарма — кніга перакуліла ўяўленне пра тое, як павінна выглядаць выданне з аўтарскімі фотаздымкамі. «Паганства» стала выдатным прыкладам кнігі-каталога, створанага на базе мастацкага аднайменнага праекта. Андрэй Лянкевіч накіраваўся ў падарожжа па беларускіх вёсках ды сабраў сведчанні аб яшчэ жывой язычніцкай культуры: апісанне рытуалаў, спісы свяшчэнных раслінаў, жывёл і аб'ектаў, фотафакты правядзення абрадаў. І хоць кніга мае відавочны антрапалагічны характар, нельга сказаць, што перад намі энцыклапедыя з 136 чорна-белых фотаздымкаў, якія фіксуюць культурную міфалогію беларускай глыбінкі. Хутчэй гэта спроба пагружэння ў энергетыку ўласнай гісторыі, дзе чытач не ў стане застацца звонку, ён робіцца ўдзельнікам нечага таемнага, жывога і ўплывовага.
Калі вы ніколі не мелі дачынення да абрадаў і забабонаў, не ўдзельнічалі ў рытуалах і не назіралі іх, гэтая кніга толькі пацвердзіць вашыя цьмяныя ўяўленні — усё таемна, глыбока і мае моцныя карані, што нейкім чынам сплятаюцца з вашымі на ўзроўні энергетычных асноў быцця, незалежна ад таго, наколькі вы адукаваны і сучасны ў поглядах чалавек. Каталог, дарэчы, з задавальненнем набываюць турысты, бо ён адкрывае для іх не толькі таямніцы беларускай экзотыкі, але і густоўны фотапраект актуальнага мастацтва Беларусі, выкананы ў бездакорнай вёрстцы і якасным друку.

Зазірні ў вочы Першабогу
Андрэй Лянкевіч
Жанр: фатаграфія

Зусім свежае выданне ўжо цалкам папулярнага мастака Андрэя Лянкевіча стала магчымым дзякуючы перамозе фатографа на «Восеньскім салоне» «Белгазпрамбанка» ў Мінску. Пад загалоўкам «Самая цёмная кніга беларускай фатаграфіі» выйшла першая рэцэнзія на каталог ад Вольгі Бубіч. Тыя, хто ўжо гартаў старонкі «Паганства», мусяць з цікаўнасцю зазірнуць пад сапраўды цёмную (хоць бы па колерах) вокладку новага асобніка. Аматарам дасканалага тэхнічнага выканання забяспечана эстэтычнае ды тактыльнае задавальненне ад цвёрдых старонак, матавай вокладкі, якаснага друку ды прыемнага фармату. Кнігу хочацца трымаць у руках, гартаць, паставіць на ўласную паліцу.
Даследчыцкая сутнасць Андрэя Лянкевіча зноў праяўляецца ў арт-праекце, які не толькі пераклікаецца з «Паганствам», але становіцца яго працягам. Падкрэсліваючы невыпадковасць у выданні 2010 года тэмы татэмных жывёлаў, Лянкевіч адводзіць ім асаблівае месца ў наступным раздзеле свайго мастацкага вывучэння беларускіх каранёў. «Зазірні ў вочы Першабогу» — чарговая размова пра самаідэнтыфікацыю, беларускасць, глыбіню нашых духоўных і філасофскіх калодзежаў. Вектар позіркаў-пошукаў аўтара не змяніўся: зварот да язычніцкіх традыцый продкаў, перафарматаванне гісторыі насуперак прышчэпленым схемам вымушае нас углядацца ў ашчэраныя пашчы і ненатуральна вылупленыя вочы пудзілаў татэмных жывёл і задавацца пытаннем: хто мы?

BY NOW
Жанр: каталог, фатаграфія

«BY NOW» уключае работы 16 маладых беларускіх фатографаў, імёны якіх ужо вядомыя айчыннаму гледачу. Аўтары, народжаныя на тэрыторыі Беларусі ў перыяд 1970-80-х, адказваюць на пытанні пра людзей, штодзённасць, краіну, пераасэнсоўваюць мінулае, звяртаюцца да свайго пакалення. Мастацкі праект, вынікам якога стаў каталог, ініцыяваў фатограф Андрэй Лянкевіч, і гэта не апошняе выданне аб беларускай фатаграфіі, наўпрост звязанае з яго імем. «BY NOW» — квінтэсэнцыя маштабнага праекта нямецкіх куратараў Маціяса Хардэра і Ханса Пілера, дзе Андрэй стаў камунікатарам ад маладой фатаграфіі з беларускага боку. Выстава адлюстроўваецца ў аднайменнай кнізе, раскрывае ды падагульняе куратарскую задуму. Фатаграфічныя праекты, а дакладней — іх часткі (3-4 фота з серыі), якія выкарыстоўваюць розныя формы і метады сучаснай мастацкай фатаграфіі, падсілкаваныя куратарскімі тэкстамі Маціяса Хардэра, ствараюць дастаткова шматгранную ілюстрацыю айчыннай рэальнасці, паказаную праз прызму бачання маладога аўтара, непасрэднага ўдзельніка гэтай самай рэальнасці.
Як выставы, так і публікацыі падобнага кшталту — з'ява для Беларусі, несумненна, знакавая: гэта і пункт адліку (апошнія некалькі гадоў маладое фотамастацтва актывізавалася), гэта і самы маштабны на той час праект, што абагульніў цэлы зрэз фатаграфіі, аўтарства якой хоць і не прайшло яшчэ праверку часам, але дакладна праскоквае па паказніках актуальнасці. 140 глянцавых старонак фотаэсэ з куратарскімі нататкамі суседнічаюць дастаткова штучна, аднак выдатна спраўляюцца з падсумаваннем пэўнага этапу ў станаўленні сучаснага беларускага фота-арту.

УСТАЛЯВАЦЬ АБНАЎЛЕННЕ?..

«Вяселле Фігара» ў Вялікім тэатры

Наталля Ганул

Моцарт — «за» і «супраць»

Новы, 84-ы сезон у Нацыянальнай оперы пачаўся з «Вяселля». Цалкам заканамерна! Мноства сэнсаў можна адшукаць у сцэнічным увасабленні «Вяселля Фігара», мегапапулярнага сачынення спадара Вольфганга. У адным вянку ўдала спляліся юбілейны год кампазітара, неўвядальная прыцягальнасць гэтай оперы-буфа і неабходнасць абнаўлення спектакля на беларускай сцэне.

Нагадаем, што папярэдняя версія «Вяселля Фігара» (рэжысёр Сяргей Сільніцкі) пратрымалася ў рэпертуары больш за трыццаць гадоў. Не апошнюю ролю адыграла і даўняе жаданне Міхаіла Панджавідзэ запрасіць на пастаноўку свайго педагога па ГІТІСе, галоўнага рэжысёра Камернага музычнага тэатра імя Пакроўскага Міхаіла Кіслярова. Ён добра вядомы арыгінальнымі ўвасабленнямі партытур Рымскага-Корсакава, Пракоф'ева, Стравінскага, Яначака, Кабекіна. Дарэчы, многія з іх сапраўды маглі б упрыгожыць рэпертуар беларускага тэатра і зрабіць яго больш актуальным.

Што датычыць уласна моцартаўскай партытуры, дык яе інтэрпрэтацыі на сусветных сцэнах часам утвараюць палярныя жанравыя і эмацыйныя полюсы: ад нястрымнага фарсу, праз лірычную buffa да трагікамедыі і псіхалагічнай драмы страсцей. Каб актуалізаваць сюжэт Бамаршэ, рэжысёры пераносілі дзеянне оперы і на французска-італьянскія ландшафты 70-х XX стагоддзя (рэжысёр Яўген Пісараў, Вялікі тэатр Расіі), і ў гарачую Іспанію 1930-х (спектакль Рычарда Эйра ў Метраполітэн-опера), стваралі на сцэне ўмоўныя касмічна-метафарычныя час і прастору (пастаноўка Хімельмана — Курэнтзіса ў Пярмі). Ідучы ўслед за падказкамі выдатнага драматурга Бамаршэ — «глыбокі маральны сэнс адчуваецца ва ўсёй маёй п'есе», — многія тэатры падкрэсліваюць менавіта маралізатарскі змест п'есы.

Усяго гэтага рэжысёр Міхаіл Кісляроў прынцыпова пазбягае. Перад ім іншая задача — зрабіць спектакль святочным, даступным для масавага спажывання, выклікаць усмешку нават у самага спрактыкаванага гледача. Дзеянне не азмрочана псіхалагічнай

1.

глыбінёй і маралізуючым падтэкстам. Яно займальнае і бесклапотнае. А што яшчэ трэба пасля цяжкага працоўнага дня або тыдня? На перадпрэм'ернай прэс-канферэнцыі рэжысёр падкрэсліў, што ў гэтай камедыі характараў, палажэнняў, узаемаадносін яму важна ўвасобіць «самадастатковую музычную драматургію Моцарта і паказаць выразных, паўнакроўных, жывых, не лялечна-хадульных герояў».

Вернемся да перадгісторыі мінскай пастаноўкі «Вяселля Фігара». Восем гадоў таму антрэпрызны, мабільны для паказу ў рэгіёнах оперны спектакль быў дастаткова паспяхова пастаўлены Кісляровым на сцэне Маскоўскага камернага тэатра «Руская опера». Восем гадоў — вялікі тэрмін для існавання самай яркай пастаноўкі, асабліва ва ўмовах віхурнай хуткасці сучаснага быцця: змяняюцца сэнсавыя акцэнты, «сціраюцца» асобныя рэжысёрскія прыёмы. Да таго ж вядома, што практычна поўны перанос спектакля з камернай сцэны на вялікую заўсёды вядзе да страт і ў сцэнаграфіі, і ў паводзінах герояў.

Думаю, многія меламаны, якія прыйшлі на прэм'еру і ў курсе оперных падзей, на жаль, не здолелі пазбегнуць прыкрага адчування другаснасці ад убачанага на нашай сцэне. Так і хацелася, карыстаючыся мовай сучасных гаджэтаў, уключыць кнопку «ўсталяваць абнаўленне»!

Аднак прымем усё сказанае вышэй як непазбежную оперна-тэатральную ўмоўнасць і прааналізуем тое, што атрымалася ў выніку працы ўсёй беларуска-расійскай каманды.

Чэхаўская стрэльба і цяжкасці перакладу

Безумоўна, Кісляроў — рэжысёр музычнага тэатра. Ён працягвае традыцыі свайго настаўніка Барыса Пакроўскага, услухоўваецца ў моцартаўскую партытуру і акцэнтуе ў ёй галоўнае — запал, вастрыню слова, святочнасць і весялосць. У традыцыйным вырашэнні спектакля, дзе на першы план выходзяць любоўныя ўзаемаадносіны герояў, захоўваецца час і месца дзеяння, пастаноўшчык сапраўды здольны рассмяшыць гледача, уцягнуць яго ў гульню. Запамінаюцца асобныя выразныя дэталі: «гітара-кулямёт» у руках у Фігара ў момант выканання арыі «Калі захоча пан паскакаць»; стварэнне ў ансамблевай сцэне Графіні, Сюзаны і Фігара ў другой дзеі нагляднага дапаможніка для падману Графа — пры дапамозе карты саду, бульбы і яблыка; сялянкі, цяжарныя і з немаўлятамі на руках, у хоры за адмену першай шлюбнай ночы; «пераходны кубак-келіх», які ўвесь час напаўняецца фантанам а-ля «хлопчык, які спраўляе патрэбу», у сцэне з трэцяй дзеі.

Падчас выканання арыі «Сэрца хвалюе гарачае кроў» Керубіна пяшчотна перабірае пёры-струны беласнежнага веера-пылазборніка. А ў сцэне, калі ён жа, «мальчик резвый», выскоквае з акна, замест выканаўцы ў аркестравую яміну ляціць дубляж-лялька і ўшчэнт разбівае кветкавы вазон. У дзеянне оперы ўключаюцца і артысты аркестра, што актыўна рэагуюць на падзеі.

Выразная сцэна суда над Фігара, калі дон Курцыа займае месца за дырыжорскім пультам і сваёй рэплікай «Устаць! Суд ідзе!», паўторанай шматкроць, сапраўды прымушае ўзняцца ўсю глядзель-

ную залу. Абстаноўка разраджаецца недвухсэнсоўнай рэплікай Графа, таксама адрасаванай зале: «Усе павінны сядзець!»
У фінале эпізоду, калі нечакана выяўляюцца сімвалічныя тату на перадплеччах Фігара, Марцаліны і Бартала, над сцэнай узлятаюць рознакаляровыя паветраныя шарыкі — як сімвал мары, дзіцячай радасці і непасрэднасці светаўспрымання. А каб «замкнуць» асноўную ідэю оперы, рэжысёр пускае ў ход чэхаўскую стрэльбу: напрыканцы ўверцюры з ёй прабягае Граф — «паляўнічы за жаночымі вабнотамі». У фінале оперы, як і належыць, стрэльба ўсё-такі страляе, але ўжо ў руках раўнівага Фігара.
Складаная падзейна-прыгодніцкая канва оперы ўвогуле выбудоўваецца Кісляровым лагічна і цэласна. Ён не дае гледачу сумаваць, але і не абцяжарвае лішнім роздумам. Рэжысёрская задума дапаўняецца і праз візуальную частку спектакля. Мастаком-па-

2.

становаўшчыкам Алегам Скударам і Вольгай Ашкала (касцюмы) акцэнт робіцца на стылістыцы канца XVIII стагоддзя. У першай частцы цэнтральным элементам аказваецца ложак-подыум, вакол, на і за якім адбываюцца любоўныя гульні герояў. Асобнымі рысамі ствараецца агульны антураж спектакля: парадныя партрэты Графа і Графіні ўпрыгожваюць дзверы іх спальняў, да іх дадаюцца аркі і элементы класічнай каланады, пастрыжаныя кусты «а-ля сад Версаль» з класічнымі статуямі, касцюмы, стылізаваныя «пад эпоху». У агульнай каларыстыцы пераважаюць пастэльныя тоны.
Мабыць, самым нечаканым і неадназначным ва ўсёй пастаноўцы зрабілася рашэнне спяваць па-руску. Цалкам падтрымліваючы ўмову тэатра, Міхаіл Кісляроў падкрэсліваў, што ў камічнай оперы «павінна быць зразумела і ясна прачытана кожнае слова і павінна быць хуткая рэакцыя гледача на кожную рэпліку». У дадатак рэжысёр не без гумару адзначыў, што і «салісты нарэшце пачынаюць разумець, пра што спяваюць».
Так, за аснову рускага варыянта спектакля былі ўзяты класічны, завучаны «да дзірак» на ўроках музлітаратуры, разабраны на цытаты, па-свайму родны і блізкі пераклад Пятра Чайкоўскага (чаго толькі варты радок «Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный»!). Некаторыя занадта мудрагелістыя рэплікі змякчыў пераклад Марыі Паўлавай.
І ўсё ж у такім рашэнні прысутнічае супярэчнасць. Навошта, калі выканаўца спявае па-руску, дубляваць ягонае ж выкананне рускімі субцітрамі — да пары з англійскім падрадкоўнікам у бягучым радку? Чаму італьянскаму арыгіналу зусім не знаходзіцца месца? Да таго ж у артыстаў, якія ўжо прызвычаіліся спяваць па-італьянску, паўстала нямала праблем з блытанінай моў, «цяжкавагасць» рускай паўплывала на запаволеныя тэмпы ў віртуозных сольных фрагментах. Не магу не прызнацца: невыразнасць вымаўлення тэксту, невыразнасць дыкцыі ў асобных сцэнах прымушалі і мяне звяраццa з рускімі субцітрамі. У чым жа тады, прабачце за слэнг, «фішка», калі ўсё адно не зразумела, пра што спяваюць?!

Ці лёгка выконваць Моцарта?
І ці здолеў тэатр перадаць вытанчанасць і празрыстасць віртуозна-тэхнічнай партытуры Моцарта, свайго роду лакмусавай паперкі, якая сведчыць пра разуменне стылю кампазітара? Гукавое рашэнне мінскай прэм'еры таксама не ва ўсім аказалася роўным. Ва ўверцюры аркестр пад кіраўніцтвам Алега Лесуна ярка і ў адпаведных тэмпах задаваў паветраны тон моцартаўскай усмешкі, аднак ансамблевыя сцэны — а на іх трымаецца ўся музычная драматургія і асабліва фінал спектакля — апынуліся сапраўдным каменем сутыкнення. Прыкрае разыходжанне салістаў з аркестрам, гульня ў даганялкі праз «цяжкасці перакладу» ў шэрагу раздзелаў не давалі магчымасці сачыць за прыгажосцю музычнага цэлага.
Увогуле адзначым высокі выканальніцкі ўзровень беларускай трупы. Салісты ствараюць на сцэне яркія індывідуальныя характары. Галоўным героем і стрыжнем калізіі спектакля стаў Граф — Уладзімір Громаў. Яму вельмі пасуе роля «прыгажуна-драпежніка» і разам з тым пакорлівага закаханага мужа. Высакародны матавы тэмбр, тэмперамент і выканальніцкая культура дазволілі спеваку прадставіць разнастайныя эмацыйныя мадэлі паводзін героя — то стрыманага, то бурнага, то шукаючага даравання. Графіня Анастасіі Масквіной лірычная і пачуццёвая. Глыбіня, арыстакратызм і настальгічны смутак у голасе яе гераіні выдатна спалучаюцца з какецтвам і легкадумнасцю ў сцэне пераапранання ў Сюзану.
Партыя служанкі выдатна пасуе абаяльнай Ірыне Кучынскай. Яна сапраўднае ўвасабленне моцартаўскага тыпажу — як па вонкавых дадзеных, акцёрскім тэмпераменце, так і па якасці голасу. Фігара ў інтэрпрэтацыі Аляксандра Краснадубскага паўстае «сваім хлопцам». Але ўсё ж выканаўцу яшчэ трэба працаваць над тэхнічным бокам партыі.
Упрыгожванне прэм'ернай пастаноўкі — Керубіна ў выкананні Кацярыны Міхнавец. Салістка раскрывае сапраўды акцёрскае даравание, пераканаўча ператвараючыся ў шчадралюбнага і вельмі мілага пажа, з размашыстай хадой і наіўна-вуглаватымі хлапчуковымі жэстамі. Яе цёплае, аксамітнае меццa-сапрана, рухомасць голасу і яго ўнутраны патэнцыял адкрываюць шырокія творчыя перспектывы перад маладой спявачкай.
Маргарыта Ляўчук у партыі Барбарыны выглядала крыху прыземленай і знарочыстай. У празмерна напорыстай інтэрпрэтацыі каваціны гераіні знікла далікатнае зачараванне, але ў эпізодах з Графам і Керубіна яна паўстала вельмі пераканаўча як персанаж оперы-камік. Ролю садоўніка каларытна выканаў Аляксандр Кеда. У рашэнні Наталляй Акінінай вобраза Марцаліны адчуваецца пэўная фарсавая празмернасць, аднак менавіта дзякуючы акцёрскаму таленту спявачкі абвастраецца камічны акцэнт пастаноўкі. Выразнымі атрымаліся характарныя мізансцэны з Бартала (Дзмітрый Капілаў) і Базіліа (Янаш Нялепа).
Такім чынам, «Вяселле Фігара» адбылося, яшчэ раз пацвердзіўшы невычэрпнае багацце партытуры Моцарта. І ўсё ж пастаноўцы не хапае нерва і таго, што бударажыць уяўленне. А ў якой ступені публіка палюбіць гэты спектакль, пакажа час.

1. «Вяселле Фігара». Сцэна са спектакля.
2. Уладзімір Громаў (Альмавіва).
Фота Міхаіла Несцерава.

ДЗМІТРЫЙ КАПІЛАЎ. РАЗНЯВОЛЕНЫ І НЕПРАДКАЗАЛЬНЫ

Таццяна Тэадаровіч

Як найлепшым чынам прадставіць гэтага саліста Нацыянальнага тэатра оперы і балета? Цудоўны бас. Выканаўца, які мае шырокі дыяпазон артыстычных магчымасцей. І трагічных, пра што сведчаць партыі Найміта, караля Рэнэ, Мантэроне. І камічных, адлюстраваных у ролях Базіліа, Бартала, Фігара (апошні з «Севільскага цырульніка» і «Вяселля Фігара»). Высакародна-ўзвышаных, як Грэмін і Захарыя. Нарэшце вострахарактарных, як Уберта з оперы «Служанка-паненка».

Ёсць у артыста і нябачная роля, з якой ён не выходзіць да гледача, — муж удавы Паповай у оперы «Мядзведзь». Менавіта ягоны партрэт усю дзею вісіць на сцяне.

Сярод характэрных прафесійных асаблівасцей спевака Капілава — абсалютная аддача працэсу творчасці, здольнасць поўнасцю паглыбіцца ў партыю, праца над вобразам да драбнейшых паўтонаў. На сцэне ён разняволены і абаяльны, што, напэўна, узнікае ад прыроднай схільнасці да імправізацыі. Дзмітрый — неспакойны, малапрадказальны, здольны заўжды прыдумляць — здзіўляе ў кожнай сваёй ролі.

На оперную сцэну Капілава прывёў, здаецца, сам лёс. Некалі, яшчэ школьнікам, ён трапіў на легендарны спектакль «Дон Карлас», дзе ў сцэне смерці Радрыга яго зачаравалі спевы вялікага беларускага барытона Аркадзя Саўчанкі. Упершыню ў жыцці ўзнікла жаданне спяваць у оперы і думка — як усё-такі здорава, калі прыродай і навучаннем дадзены такі голас.

Вядома, тады Дзмітрый не мог і ўявіць, што некалі трапіць у клас да майстра, а пазней і на сцэну беларускага Вялікага. Пасля заканчэння Радыётэхнічнага інстытута і працы інжынерам у канструктарскім бюро «Кван», праслухоўвання ў аркестры Міхаіла Фінберга, школы выбітных Анатоля Генералава і Адама Мурзіча.

Вашы педагогі — легенды беларускай опернай школы. Як вас уцягнулі ў гэту прафесію, чым зачапілі?

— На падрыхтоўчае аддзяленне да Генералава я прыйшоў «белым лістом». Але адчуваў жаданне, цікавасць. У Анатоля Міхайлавіча ў класе склалася выдатная душэўная атмасфера — як ён размаўляў з намі, як распавядаў гісторыі пра оперу! Гэта было мае першае сутыкненне з мастацтвам — не паспеўшы навучыцца чамусьці як вакаліст, я палюбіў тэатр.

Адной з выкладніцкіх фішак Генералава быў спеў верхніх нот з выкарыстаннем розных гукаў. Спяваеш «а» — уяўляеш «о», спяваеш «о» — трошкі думаеш пра «у». Генералаў зрабіў мне дыяпазон, які ёсць да гэтага часу, што немалаважна. Я засвоіў азы прафесіі і рэпертуар. Кожная нота мне была цікавая.

У Мурзіча, да якога я паступіў на 3-ці курс Мінскага музычнага вучылішча, усё аказалася па-іншаму. Не адпрэчваючы таго, чаму навучыў Генералаў, мы ўмацоўвалі голас. Я стаў выконваць усё больш сур'ёзны рэпертуар — Млынара, Фіеска. Анатоль Міхайлавіч даў упэўненасць, што я магу спяваць, а Адам Асманавіч такую якасць развіў.

У класе Мурзіча атмасфера склалася хоць і строгая, але таксама добразычлівая. У дачыненні да кожнага вучня, а нас сабралося шмат, Мурзіч, як гэта робіць кожны разумны педагог, выбудоўваў асобную стратэгію. У маім выпадку — акцэнт на прафесійнасць. Больш дарослы за іншых, я хацеў вучыцца і вучыўся. Быў аргані-

1.

2.

3.

заваны. Адам Асманавіч даў вельмі многае, у Акадэміі пасля ягоных урокаў я спраўляўся амаль з усімі басовымі арыямі.

Пасля Мурзіча я трапіў у клас знакамітага Аркадзя Саўчанкі. Гэта быў незвычайны чалавек, вакол яго існавала нейкае асаблівае, вельмі пазітыўнае біяполе. Я заўсёды ўспрымаў Саўчанку як легенду. Ніхто нічога мне пра яго не распавядаў, проста я пабачыў і пачуў, як ён спявае. У той момант ён яшчэ з бляскам выступаў на сцэне. І падчас майго навучання, і пасля выпуску. Больш за тое, мы нават спявалі ў адным спектаклі, я — Фігара, ён — Графа ў «Вяселлі Фігара». Я вельмі хваляваўся, але Аркадзь Маркавіч мне моцна дапамог.

Калі трапіў да яго ў клас, спачатку баяўся. А потым убачыў: славуты саліст — просты чалавек, але вельмі маштабная асоба. Ён вучыў, што самому трэба шмат працаваць, не літаральна выконваць рэкамендацыі, а ісці ад уласных адчуванняў. Аркадзь Маркавіч раскрываў індывідуальнасць, патрабаваў, каб мы самастойна распяваліся, акцэнтаваў удалыя знаходкі, раіў іх запамінаць. Не прымаў капіявання ягонай манеры.

Як педагог Аркадзь Саўчанка меў рэпутацыю вельмі дасведчанага саліста-практыка. Якія веды ён даў вам як артыст — у адчуванні сцэны, кантакту з залай і з партнёрамі?

— Ён казаў пра гэта ўвесь час: як я павінен чуць свой голас у зале, калі правільна спяваю; што не павінен «перапяваць» калег; што ў салістаў павінна існаваць паразуменне; што на сцэне трэба забыць пра ўсе крыўды і працаваць на агульную мэту. Што трэба думаць, пра што спяваеш, далучаць душу, сэрца і інтэлект — інакш гэта пустое, нецікавае і нікому не патрэбнае, якім бы прыгожым ні быў голас.

Сам ён рабіў гэта выдатна. Калі спяваў, дык я пераставаў быць вакалістам, пераставаў аналізаваць — проста слухач, які і заплакаць можа, нават незразумела ад чаго, ад вібрацыі нейкай, хваляў, што ад яго зыходзілі. Колькі чуў выканаўцаў партыі Рыгалета — і ўжывую, і запісы, — ды сярод усіх Аркадзь Маркавіч лепшы. Ён быў вялікі спявак і педагог.

Ці меліся ў яго нейкія асаблівасці выкладання?

— Практыкуючы спявак, ва ўсім было бачна — гэта ад сцэны. Напрыклад, што трэба спяваць «на залу», нават у класе існаваць так, быццам ты перад гледачом. І не проста казаў і паказваў, а паводзіў сябе, як у сцэнічных умовах. Гэта зараджала. Потым, калі мы разам выступалі ў спектаклі, я бачыў, як ён перажываў перад сваім выхадам. А Саўчанка ж быў народны артыст! Тады я падумаў: калі такому чалавеку страшна, значыць, усё нармальна, я таксама магу.

На 4-м курсе Акадэміі мяне праслухаў вядомы нямецкі дырыжор Вільгельм Кайтэль і запрасіў на пастаноўку оперы «Вільгельм Тэль». Трэба было шмат працаваць, у спектаклі са мной разам спявалі вельмі добрыя тэнар і барытон. І на занятках па спецыяльнасці Аркадзь Маркавіч мяне ўхваліў, сказаў, што я арыентуюся на лепшае.

Ці прымалі вы ўдзел у працы опернай студыі Акадэміі?

— Так. І шмат у якіх спектаклях — «Утаймаванне свавольніцы», «Багема», «Іаланта». Жыццё опернай студыі было тады вельмі актыўнае, прыходзілі гледачы, збіраліся поўныя залы, склалася вельмі творчая атмасфера, сур'ёзна рыхтаваўся аркестр, салісты, шукаліся касцюмы. Памятаю, у «Іаланце» я спяваў караля Рэнэ. На пастаноўцы апынуўся Атар Дадышкіліяні, галоўны рэжысёр тэатра оперы і балета ў Ніжнім Ноўгарадзе. Ён мяне запрасіў, і я выканаў партыю бацькі Іаланты і там.

Калі вы ўпершыню выйшлі на сцэну Вялікага тэатра Беларусі?

— У 1997-м, пасля выпуску, гэта быў Грэмін у «Яўгене Анегіне», досыць сур'ёзная партыя. Сяргей Драбышэўскі спяваў Ленскага, Наталля Руднева — Вольгу, вельмі вядомыя артысты. Месяцы праз тры я зрабіўся салістам, удзельнічаў у пастаноўцы оперы «Чароўная музыка», дзе выконваў ролю Караля. З Аркадзем Саўчанкам мы спявалі разам у операх «Вяселле Фігара», «Рыгалета» (у апошняй я меў невялікую партыю). Ён дапамагаў мне ў мізансцэнах. Нават сваёй прысутнасцю. Я праспяваў добра, імправізаваў. Калі знаходзішся ля такой асобы, дык па вызначэнні робішся лепш і вышэй. Пачаў з партый другога плана і пступова выйшаў на ўзровень першых. Фігара, дарэчы, досыць хутка з'явіўся, гады праз два.

Што ўспамінаецца як самае яркае з таго часу? Якія пастаноўкі, прэм'еры, падзеі? Вы трапілі ў тэатр у 1997 годзе, ужо тады з'явілася шмат з таго, чаго раней беларуская опера не ведала, — замежныя гастролі, супрацоўніцтва з запрошанымі дырыжорамі і рэжысёрамі, з'яўленне такіх знакавых спектакляў, як першыя версіі «Турандот», «Набука», «Тоскі».

— Запомніўся Фігара — тое, як уводзіўся ў спектакль. У вельмі творчай атмасферы. Тыдні за два вывучыў гэту вялікую партыю. Віктар Скарабагатаў — як ранейшы выканаўца Фігара і рэжысёр ва ўводах — усё зрабіў хутка. З ім было вельмі цікава — і гутарыць, і працаваць. Потым атрымалася так, што ледзь не на спрэчку я праспяваў некалькі разоў Эскамілья ў «Кармэн». Яшчэ малады, праўда, са згоды Аркадзя Маркавіча.

Ярка запомнілася нават не тое, што я рабіў, бо роляў аказалася яшчэ не шмат, а тое мастацкае жыццё, якое віравала вакол мяне. Заспеў залаты склад салістаў таго часу: Наталлю Кастэнка, Наталлю Залатарову, Наталлю Рудневу, Нагіму Галееву, Эдуарда Пелагейчанку, Марата Грыгорчыка. Нараджалася атмасфера сапраўднай оперы, без усялякай халтуры, ішла вельмі сур'ёзная падрыхтоўка да ўсіх партый і спектакляў. Вялікая ўвага надавалася таму, як і ў якіх партыях саліст гучыць. Гэта важна.

4.

5.

Вы часта выступаеце ў спектаклях і канцэртах, што ладзяцца ў камернай зале тэатра. Як ставіцеся да такіх магчымасцей?
— З аднаго боку, з хваляваннем і страхам. А з другога — гэта добрая справа, бо калі сябе перамог, дык майстэрства расце, у тым ліку і для твораў на вялікай сцэне. Менш баішся, больш верыш у свае сілы, можна пачынаць імправізаваць. Напрацоўваеш артыстычныя навыкі. Выступаць у камернай зале вельмі цяжка. Пачынаеш усведамляць, што немагчыма ўвесь час спяваць у адной манеры, нават калі ўмееш. Надакучвае. Можна і трэба спрабаваць іншыя спосабы. Чым, дарэчы, цікавы камерны рэпертуар? Там паляпшаеш уласныя здольнасці, бо патрабуецца сплаў вакалу і артыстызму.
Памятаю, што ў вашым жыцці быў і нарвежскі перыяд...
— Вядома, вакалісты імкнуцца спяваць як мага больш. Заўсёды цікава, калі можаш выступіць у іншым тэатры. Рассылаў рэзюмэ з прапановамі наконт супрацоўніцтва. І раптам з Осла прыйшоў ліст, маўляў, прыязджайце праслухацца ў нарвежскую оперу. Праспяваў тры туры — і мяне прынялі ў трупу. Гэта аказалася так нечакана! Працаваў два сезоны, з 2003 па 2005 гады, і спяваў маленькія партыі. Там існуе правіла: галоўныя ролі выконваюць толькі нарвежцы ці оперныя зоркі. Ці сістэма фрылансу, якая прадугледжвае выкананне невялікіх партый — Доктара (у «Травіяце»), Сільвана (у «Балі-маскадзе»), Старога Цыгана (у «Алека»). У Нарвегіі зразумеў: адметныя, насычаныя галасы ёсць усюды. Трэба спяваць без паказухі, уласным тэмбрам, без фарсіравання, натуральна — як гаворыш. Вельмі строгае стаўленне да таго, што напісана ў нотах, патрабуецца дакладнае выкананне арыгінальнага музычнага тэксту — аж да педантызму. Аркестр чула рэагуе на кожны спеўны голас, таму ніхто нікога не «перакрывае». Гэта надзвычай каштоўная якасць і выгаднае адрозненне. Працуючы побач з зоркамі, яшчэ раз пераканаўся: трэба добра вучыць партыю, дасканала ведаць нюансы, мець падрадковы і даслоўны пераклад. Інакш кажучы, сумленна выконваць свае абавязкі.
Чаму вы вярнуліся?
— У Нарвегіі ўсё вельмі прадумана, няспешна, трывала. І магчымасць выйсці на сцэну ў вялікай партыі там запрошанаму артысту прадстаўляецца не раней чым праз 10 гадоў. Але столькі часу жыць эмігрантам цяжка, прафесійныя стасункі гэтага не замянілі б.
Вярнуўшыся ў Мінск, я пачаў выконваць шмат галоўных партый — Захарыю, караля Рэнэ, Грэміна, Базіліа. Прадоўжыў выступаць у ролі Фігара, неаднаразова спяваў Эскамільё. У 2009-м на нашай сцэне быў пастаўлены «Трубадур», я аказаўся адзіным выканаўцам партыі Феранда. Гэты персанаж мне вельмі падабаецца.
Чаму? Дзе ключ да разумення героя?
— У музыцы. Прываблівае і ён сам, і тое, як гэты персанаж «убудаваны» ў дзеянне. Імпануе, што Феранда бясконца аддáны і верны паслядоўны. Не кепскі і не добры, а грунтоўны і жывы. А ў дачыненні да Азучэны ягоная пазіцыя супадае з пазіцыяй Графа. Мне падабаецца музыка ягоных вакальных фрагментаў.
Якім партыям у сваім рэпертуары вы аддаяце перавагу?
— Як высветлілася, гэта Бартала, а таксама Фігара, Захарыя, Феранда. Ёсць ролі лягчэйшыя і цяжэйшыя. Нелюбімых няма, у кожнай можна знайсці штосьці блізкае. Нават Кароль у оперы «Чароўная музыка» вельмі прыемны, з ахвотай яго спяваю.
Вы адкрыты шмат для чаго — прымаеце ўдзел у сучасных пастаноўках, выступаеце ў філармоніі. Калі з'явілася патрэба ў іншых кірунках творчасці?
— Недзе ў канцы 1990-х. Нетэатральныя праекты ўзнікалі паралельна. Цікавасць з'явілася, калі паклікалі. Мне спадабалася і я спадабаўся. Я адчуў да гэтага смак — і мяне сталі запрашаць.
А яшчэ вы здымаецеся ў кіно...
— З гэтага ўсё пачыналася. Па прыродзе я не інжынер, хоць і скончыў радыётэхнічны інстытут. Увесь час штосьці шукаў. І аднойчы, яшчэ да таго, як мяне заўважыў Фінберг, я праслухаўся ў тэатральнай студыі Рыда Таліпава. Некаторы час быў там артыстам. І ў кіно здымаўся. Напрыклад, з вядомым цяпер Анатолем Белым.
Аблічны якіх оперных герояў хацелася б прымерыць на сябе?
— Барытонавыя — князя Ігара, Галандца, караля Філіпа ў «Доне Карласе». Магчыма, Томскага ў «Пікавай даме».
Вы ўдзельнічаеце практычна ў кожнай прэм'еры тэатра пасля яго аднаўлення. Розны рэпертуар, рэжысёры, дырыжоры... Але, думаю, найбольш яркімі вашымі героямі зрабіліся Феранда, Захарыя, Бартала, Найміт. Тры з іх пастаўлены Міхаілам Панджавідзэ, рэжысёрам, які ніколі не паўтараецца. Як ён працуе з салістамі над музычным матэрыялам?
— Тое, што на рэпетыцыях кажа Міхаіл Аляксандравіч, мне падабаецца. Ён разумна падбірае салістаў, тлумачыць заданні. Заахвочвае імправізацыю. Памятае акцёрскія знаходкі. Такім чынам паступова вымалёўваецца партытура ролі.
І апошняе пытанне. Чаго б вам хацелася ў жыцці?
— Стабільнасці. І каб увесь час з'яўлялася штосьці новае. Каб партыі, засвоеныя тут, можна было выконваць дзесьці яшчэ.

1. «Аіда». Злева направа — Марына Ліхашэрст (Аіда), Кацярына Галаўлёва (Амнерыс), Дзмітрый Капілаў (цар Егіпта), Андрэй Валенцій (Рамфіс).
2. «Тоска». У партыі Анжэлоці.
3. «Трубадур». У партыі Фернанда. Уладзімір Пятроў (дзі Луна).
4. «Дырэктар тэатра». У партыі Буфа. Віктар Мендзелеў (Франк).
5. «Травіята». У партыі Доктара. Дыяна Трыфанава (Віялета), Алена Таболіч (Аніна).
Фота прадастаўлены прэс-службай тэатра.

«УСЕ ДАРОГІ ВЯЛІ ТУДЫ...»

З гісторыі лепшай музычнай школы краіны

Аляксандр Мільто

ЧАСТКА ПЕРШАЯ

Апошнім часам плошча Свабоды зрабілася вельмі прывабным культурным цэнтрам Мінска, тут на радасць гараджанам і шматлікім турыстам у летні сезон літаральна віруе канцэртна-тэатральнае жыццё. Асноўная частка імпрэз ладзіцца каля ўзноўленага гістарычнага будынка Мінскай ратушы, аднак, напэўна, мала хто звяртае ўвагу на гмах, што знаходзіцца амаль насупраць, злева ад касцёла.

На першы погляд, гэта звычайная сучасная пабудова з надпісам «Гімназія-каледж», які ні пра што не гаворыць не толькі заезджым турыстам, але і большасці мінчан. Нямногія з іх уяўляюць, якая цікавая і значная гісторыя хаваецца за гэтым непрыкметным, змененым пасля рэканструкцыі фасадам былога дома мінскага губернатара. Той, хто сур'ёзна цікавіцца музычным мастацтвам Беларусі, ведае, што большасць лаўрэатаў прэстыжных міжнародных конкурсаў, уладальнікаў разнастайных прэмій узгадавала менавіта гэтая навучальная ўстанова.

На працягу свайго існавання яна некалькі разоў перайменоўвалася: спачатку гэта была Спецыяльная музычная школа-дзесяцігодка, потым адзінаццацігодка пры Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі, далей стала называцца Ліцэем, а ў 1993 годзе атрымала сучасную назву — Гімназія-каледж пры Беларускай акадэміі музыкі. Аднак такія фармальныя акалічнасці мала што значаць — галоўнае, школа заўсёды была і застаецца ўнікальнай навучальнай установай, гонарам айчыннай музычнай культуры, кузняй лепшых кадраў як для краіны, так і для ўсяго свету. І гэта не перабольшанне. З таго часу, як Рэспубліка Беларусь атрымала незалежнасць і маладыя айчынныя музыканты змаглі без перашкод выступаць за мяжой, стала відавочным: наша школа — адна з лепшых, слава пра выдатных педагогаў і выхаванцаў Гімназіі-каледжа разляцелася далёка за межы нашай рэспублікі. Яе выпускнікі годна працуюць педагогамі, канцэртмайстрамі, салістамі, аркестрантамі ў розных краінах — ад Францыі, Нарвегіі, Ізраіля да ЗША і Канады. Усе гэтыя дасягненні школы за два апошнія дзесяцігоддзі больш-менш поўна адлюстроўваліся ў прэсе, на радыё і тэлебачанні, а вось з чаго пачыналася слаўная гісторыя, вядома менш.

Яна сапраўды слаўная, адметная, пра што сведчаць і архіўныя дакументы, і ўспаміны тых, хто быў сярод першых вучняў школы. Калі ў 1995-м навучальная ўстанова адзначала 60-гадовы юбілей, я працаваў там намеснікам дырэктара і педагогам. З любові да роднай школы, а таксама ўсведамляючы важнасць гістарычных першакрыніц, зацікаўлена вывучаў іх у Дзяржаўным архіве Беларусі. А яшчэ запісаў інтэрв'ю з некаторымі вучнямі «Групы адораных дзяцей», з якой і пачалася гісторыя ўнікальнай установы. На шчасце, гэтыя дакументальныя сведчанні захаваліся, і я рады пазнаёміць з імі чытачоў.

Спярша пра будынак Гімназіі-каледжа, што заслугоўвае асобнай увагі. Калі ўсё пачыналася, ён быў унікальным помнікам гісторыі, больш вядомым як дом губернатара. Насамрэч жа ягоная гісторыя значна багацейшая: будынку, які ўзводзілі езуіты, каля трохсот гадоў, падчас Паўночнай вайны тут спыняліся Пётр І і шведскі кароль Карл ХІІ, а ў 1812-м, калі Напалеон ішоў на Маскву, — ягоны маршал Даву. У 1821-м тут жыў дзекабрыст Мікіта Мураўёў, які ў Мінску напісаў першы варыянт Канстытуцыі для будучай Расійскай дзяржавы. Пасля Кастрычніцкай рэвалюцыі, у студзені 1919-га тут знаходзіўся Часовы ўрад Беларусі, потым да 1933 года — прэзідыум Цэнтральнага выканкама рэспублікі.

У тым жа Дзяржаўным архіве ў зборы дакументаў па культуры Беларусі захоўваюцца два цікавыя сведчанні пра пачатак дзейнасці школы, пра якую ідзе гаворка. Першы — праграма канцэрта, што адбыўся 26 ліпеня 1935 года, на ім перад сябрамі Саўнаркама Беларусі выступіла «Група адораных дзяцей». У праграмцы канцэрта сустракаем вядомыя прозвішчы: напрыклад, Ігар Палівода (бацька вядомага музыканта, кампазітара, аранжыроўшчыка ансамбля «Песняры», таксама Ігара Паліводы) іграў на раялі, браты Рыгор і Сямён Асновічы — на скрыпках. Другі дакумент, звязаны з узнікненнем згаданай «Групы адораных дзяцей», — пастанаўленне Саўнаркама Беларусі ад 15 верасня 1934 года аб стварэнні з 15 кастрычніка 1935 года «Групы адораных дзяцей» у складзе 30 чалавек пры кансерваторыі. Для заняткаў быў абраны вядомы губернатарскі дом на плошчы Свабоды. Калі гісторыя школы пачыналася, ён выглядаў зусім інакш, чым цяпер, — двухпавярховы з боку плошчы і трохпавярховы з двара, ён уяўляў з сябе тыповы памешчыцкі дом з анфіладамі пакояў, кафлянымі печкамі, ажурнымі металічнымі лесвіцамі. Там было па-хатняму ўтульна, тую атмасферу не толькі захаваў, але і ўмацаваў Ізраіль Рыгоравіч Герман, унікальная асоба, стваральнік школы і яе шматгадовы дырэктар. Тое, якім ёмістым і шматпавярховым зрабіўся будынак пасля, — таксама ягоная заслуга. Цікавыя рысы да партрэта гэтай асобы, адметнай у гісторыі беларускай культуры, а таксама да жыцця школы ў 1930-я дадаюць успаміны першых вучняў «Групы адораных дзяцей». Інтэрв'ю з імі запісаны ў 1995 годзе.

***

Вось што згадвала пра той час **Лідзія Бяссмертная,** вядомы беларускі педагог, якая спачатку выкладала ў гэтай школе спецыяльнае фартэпіяна, а потым агульнае — у Акадэміі музыкі.

— Найперш хачу ўспомніць свайго бацьку, Аркадзя Бяссмертнага, ён адыграў значную ролю ў гісторыі культуры Беларусі і таксама выкладаў у «Групе адораных дзяцей» і кансерваторыі. Ён скончыў Пецярбургскую кансерваторыю ў знакамітага скрыпача Леапольда Аўэра, быў выдатным скрыпачом і дырыжорам, а яшчэ адным з арганізатараў Першай народнай кансерваторыі ў Віцебску, першым дырэктарам музычнага тэхнікума, што адкрыўся ў Мінску ў 1924-м, першым дырыжорам і арганізатарам сімфанічнага аркестра на Беларускім радыё ў канцы 20-х. Сям'я была музычная, але бацькі не хацелі, каб я займалася на фартэпіяна, бо мела невысокі рост і малую для піяністкі руку. Я ж марыла іграць на раялі і ў пяць з паловай гадоў прыйшла ў музычную школу. Першы, да каго я трапіла, — дырэктар Ізраіль Рыгоравіч Герман. Ён быў вельмі строгі, рэзкі, яго ўсе баяліся, але потым я не сустракала людзей, якія б так разумелі дзяцей. У мяне было ўражанне, што ён жыў разам з дзецьмі, добра адчуваў іх і тое, што адбываецца ў школе.

1.

Нават да вучняў, якія не адпавядалі строгім музычным патрабаванням, ён знаходзіў падыходы, каб яны ўсё ж вывучыліся тут, а потым ужо ішлі па іншых спецыяльнасцях. Прычым тут адыгрывалі ролю не асабістыя сімпатыі: гэта было звязана з сур'ёзнымі чалавечымі адносінамі. Дык вось, Ізраіль Рыгоравіч тады на мяне, малую, паглядзеў заклапочана, не ведаючы, што рабіць з пяцігадовым дзяўчом, і тым не менш паслаў мяне праслухацца да педагога па фартэпіяна. Не помню, хто гэта быў, але вырашылі мяне ўзяць і паглядзець, як можна займацца з дзіцём у такім раннім узросце. Маёй настаўніцай па фартэпіяна стала Яўгенія Давыдаўна Цір. Не магу сказаць, што я была вельмі працалюбая, але любоў да музыкі яна мне прывіла. Такім чынам я апынулася ў «Групе адораных дзяцей». Не ведаю, у якой ступені мы былі адораныя, але заняткі ў нас праходзілі на высокім прафесійным узроўні.

А дзе яны ладзіліся?

— У будынку на плошчы Свабоды мы займаліся толькі музычнымі прадметамі, а па агульнаадукацыйных паралельна вучыліся ў розных школах. Дарэчы, пасля вайны ў гэтым доме хто толькі не размяшчаўся — і музычнае вучылішча, і кансерваторыя, і дзесяцігодка, і 1-я музычная школа-сямігодка. На трэцім паверсе жылі некаторыя педагогі — напрыклад, мае бацькі, Рыгор Ільіч Шаршэўскі, іншыя музыканты, бо ў зруйнаваным Мінску была праблема з жыллём.

Але вернемся да нашай «Групы адораных дзяцей». Яна спярша складалася з некалькіх юных музыкантаў: старэйшымі былі я, Радуся Ладыгіна, Роза Вайншток, а таксама віяланчэлісты Рэгенбоген (яго імя, на жаль, не памятаю) і Аркадзь Буданіцкі. Пазней з'явіліся піяністкі Валянціна Рахленка, пазней вядомы прафесар Беларускай акадэміі музыкі, вельмі таленавітая дзяўчына Наташа Фаміна. Сярод скрыпачоў — браты Асновічы і праз некалькі гадоў з Варшавы прыехаў выдатны Юра Клачко. У нашай групе вучыўся геніяльны хлопчык Грыша Адліванкін, ён ужо ў 6 гадоў іграў санаты Моцарта і Бетховена, а ягоны брат лічыўся лепшым скрыпачом у кансерваторыі. На жаль, уся сям'я загінула падчас вайны ў Мінскім гета.

Увогуле наш дырэктар меў здольнасць знаходзіць таленты, прычым ён шукаў іх не толькі ў Мінску, але і па ўсёй Беларусі. Працэс навучання быў вельмі творчы, амаль з першых крокаў нас уключылі ў сур'ёзную прафесійную працу. Нездарма потым многія вельмі яскрава праявілі сябе ў музычнай дзейнасці: скрыпач Сямён Асновіч шмат гадоў з'яўляўся канцэртмайстрам Дзяржаўнага сімфанічнага аркестра Беларусі, стаў заслужаным артыстам Беларусі. Віяланчэліст Аркадзь Буданіцкі скончыў Гнесінскі інстытут, працаваў у аркестры Яўгена Святланава, сядзеў на першым пульце.

Юра Клачко таксама цудоўны музыкант, шмат выступаў як саліст-скрыпач, выкладаў у нашай кансерваторыі, меў званне заслужанага артыста Беларусі. Шкада, што ён рана памёр, гэта была яркая асоба. Калі паступіў у нашу «Групу адораных дзяцей», яму споўнілася ўжо 13 гадоў. У параўнанні з намі ён выглядаў вельмі сур'ёзным, мэтанакіраваным, а ў нашых характарах яшчэ адчувалася шмат дзіцячага. Я маладзейшая за яго на два гады, а яшчэ маладзейшыя за мяне былі Валя Рахленка і Наташа Фаміна. Калі з Масквы да нас прыехала вядомы музычны педагог Алена Фабіянаўна Гнесіна, яна была ад Наталлі як выканаўцы ў такім захапленні, што падаравала дзяўчыне прыгожы кітайскі кававы сервіз. Потым Фаміна з'ехала ў Маскву, дзе скончыла кансерваторыю і аспірантуру ў славутага Генрыха Нейгаўза, стала прафесарам Казанскай кансерваторыі. Вось такія вынікі атрымаліся ў вучняў «Групы адораных дзяцей».

Але ў той час дзяцінства мы амаль не бачылі, бо Герман здолеў так нас арганізаваць, што мы ўжо з малых гадоў давалі шмат канцэртаў. Напрыклад, з нас, навучэнцаў першага набору, стварылі трыа, у яго ўваходзілі скрыпачка Радуся Ладыгіна, віяланчэлістка Роза Вайншток і я — піяністка. Нашым трыа кіраваў вядомы скрыпач Аляксандр Вівьен, вучань славутага расійскага скрыпача Леапольда Аўэра. Нам тром у суме споўнілася 20 гадоў, і ў такім юным узросце мы ўжо ігралі няпростыя творы і актыўна канцэртавалі.

Помню, як у 1939 годзе пасля ўз'яднання з Заходняй Беларуссю нас павезлі ў Беласток, дзе мы разам з іншымі вучнямі «Групы адораных дзяцей» выконвалі дастаткова складаную праграму: Наташа Фаміна іграла Ля мажорны фартэпіянны канцэрт Моцарта з сімфанічным аркестрам, Грыша Асновіч — Другі скрыпічны канцэрт Вяняўскага, Юра Клачко — Пяты канцэрт Вьетана і я — Сі бемоль мажорны фартэпіянны канцэрт Бетховена. Як бачыце, вельмі сур'ёзная праграма нават для дарослых музыкантаў. У Беластоку мы прабылі тыдзень, нас цудоўна прымалі. Запомнілася выступленне на кандытарскай фабрыцы, дзе для нас зрабілі вялізныя цукеркі і ўручылі пасля канцэрта.

А 22 чэрвеня, у дзень пачатку Вялікай Айчыннай вайны, мы павінны былі выступаць у мінскім парку імя Чалюскінцаў разам з сімфанічным аркестрам, якім дырыжыраваў славуты цяпер ма-

эстра Ілля Мусін. Сорамна пра гэта ўспамінаць, але мы, дзеці, тады радаваліся, што не будзе ні рэпетыцыі, ні канцэрта. Вось такімі згадваюцца даваенныя гады.
Знамянальнай падзеяй у нашым жыцці ўспрымаўся і ўдзел у Дэкадзе беларускага мастацтва ў Маскве ў 1940-м. Тая Дэкада засталася ў памяці, як казка, дзякуючы зноў-такі нашаму дырэктару Герману. Дзяцей апранулі ў прыгожыя касцюмы. Тады моднай лічылася тканіна бастон, і з белага бастону дзяўчынкам пашылі спаднічкі, а хлопчыкам — штаны. Герман здолеў недзе заказаць усім лакаваныя чаравічкі, у дзяўчынак былі шаўковыя з нацыянальным арнаментам кофтачкі, а ў хлопчыкаў — кашулі. Мы на Дэкадзе ігралі на розных прыёмах, канцэртах, кожны выконваў сольны нумар. Нам уручылі шмат падарункаў, і памяць пра тую паездку засталася на ўсё жыццё. Яшчэ Герман здолеў арганізаваць для нас запіс на заводзе грамплацінак. Я там выконвала эцюд і вальс Шапэна.

А колькі чалавек налічвалася ў «Групе адораных дзяцей»?

— Дакладна не памятаю, недзе каля пятнаццаці. Калектыў быў вясёлы, дружны. А ўвогуле дзяцінства мы не бачылі — школа, канцэрты, нават калі не хацеў займацца, цябе вымушалі. Мяне, напрыклад, брала да сябе дадому мая цудоўная настаўніца па спецыяльнасці Яўгенія Цір, каб я займалася пад яе наглядам. Бацькі ставіліся да маёй вучобы спакойна, не помню, каб тата, сам выдатны музыкант і педагог, прымаў у гэтым удзел. Лічу, што ва ўсіх нашых поспехах галоўная заслуга настаўнікаў. Педагогі ў нас былі ўнікальныя, не толькі цудоўныя прафесіяналы, але і асобы. Ніхто з іх на занятках не глядзеў на гадзіннік, займаліся з намі сур'ёзна, з поўнай самааддачай, імкнуліся ўзгадаваць сапраўдных музыкаў. Усё будавалася на добразычлівасці, у нас ніколі не адчувалася антаганізму, мы радаваліся поспехам сваіх аднакашнікаў і вельмі любілі музыку...

***

Свае ўспаміны пра «Групу адораных дзяцей» у **Арыядны Ладыгінай,** прафесара Беларускай акадэміі музыкі. Інтэрв'ю з ёю я таксама запісаў у 1995 годзе:

— У 1935-м маці адвяла мяне ў музычную школу да Германа. У той час усе дарогі вялі туды, паколькі яна была такая адзіная. Мне захацелася вучыцца на скрыпцы, таму што на нейкім канцэрце пачула яе гук і ён мне вельмі спадабаўся. Праслухоўванне адбывалася ў тым жа будынку на плошчы Свабоды, дзе і цяпер знаходзіцца Ліцэй пры Беларускай акадэміі музыкі (падчас запісу інтэрв'ю ўстанова называлася так. — *А.М.*). У мяне праверылі слых, рытм і прынялі, як і будучых удзельніц нашага трыа Ліду Бяссмертную і Розу Вайншток. Вядомы музыказнавец Георгій Глушчанка, які займаўся гісторыяй беларускай музычнай культуры, знайшоў у архіве Кастрычніцкай рэвалюцыі дакумент, звязаны з маімі пачатковымі гадамі вучобы, ён вельмі дарагі мне. Цяпер я вучоная, філосаф, доктар навук і даўно не скрыпачка, а ў тым дакуменце напісана: «Ладыгіна Радуся, 8 гадоў, дачка інжынера, ужо іграе гамы, эцюд Крэйцара, канцэрт Зэйца. Добрыя слых, рытм і памяць, вельмі добрыя здольнасці для скрыпача. Заключэнне прыёмнай камісіі — прыняць у "Групу адораных дзяцей" пры Беларускай кансерваторыі. Верасень 1935 года».
Так я трапіла ў клас выдатнага скрыпача Аляксандра Вівьена. На жаль, мала ведаю яго біяграфію, але ён пакінуў вельмі яскравае ўражанне. Выкладаў тэмпераментна, адчувалася, што гэта артыстычная асоба. Вядомая беларуская спявачка, народная артыстка СССР Ларыса Александроўская, мая цёця, расказвала, што, калі Вівьен іграў, яна плакала — так гэта атрымлівалася цудоўна і эмацыйна. Ён быў сапраўдным мастаком. Мы ўжо не засталі яго як канцэртуючага скрыпача, але ў класе Аляксандр Аляксандравіч і іграў, і спяваў... Займаўся са мной захоплена, а потым знайшоў яшчэ дзвюх дзяўчынак — Ліду Бяссмертную і Розу Вайншток — і арганізаваў з намі трыа. Мы ў такім складзе шмат выступалі ў канцэртах, хоць былі яшчэ малыя. Вівьен сам ствараў для нас рэпертуар, які, на жаль, не захаваўся. У мяне засталіся толькі шматкі нот з ягонымі практыкаваннямі, а таксама эфектная п'еска «Гавот», што заканчвалася піцыката для скрыпкі сола.
Займацца я хадзіла да Вівьена ў кансерваторыю — ён там жыў непасрэдна ў класе, відаць, у яго не было кватэры. Памятаю гэты вялікі клас, будынак кансерваторыі на вуліцы Кірава (у той час яна знаходзілася там). Яго знеслі, каб замкнуць карэ будынка ЦК кампартыі БССР, і гэта я лічу грахом перад гісторыяй беларускай музычнай культуры. Тое быў цудоўны чатырохпавярховы дом, у якім пачыналася ўся паслярэвалюцыйная беларуская музыка! З 1924 года ў будынку змяшчаліся музычны тэхнікум, оперны клас, там жа адкрылася кансерваторыя і пры ёй у 1935-м «Група адораных дзяцей»... Аднак вернемся да маіх заняткаў. Наша трыа яшчэ крыху праіснавала, але хутка распалася, бо я пачала займацца ў Аркадзя Львовіча Бяссмертнага, таксама выдатнага скрыпача і педагога. Першыя ўражанні ад ягонага класа — гучыць цудоўная музыка, прысутнічаюць усе вучні. Памятаю братоў Асновічаў, Грышу Адліванкіна...
У Бяссмертнага я займалася да 1938 года, акампаніяткай у яго працавала Іра Цвятаева (пасля славуты педагог па спецыяльным фартэпіяна Ірына Аляксандраўна Цвятаева). Яе тата добра маляваў, а мы разам з ёю выступалі ў канцэртах. Згадваю, праходзіла нейкая алімпіяда ў клубе ці то Сталіна, ці то Маркса на месцы цяперашняга кінатэатра «Перамога». Там мелася вялікая зала, спяваў хор нашай школы, я іграла сола. Наша трыа таксама выступала. Я тады атрымала прэмію 150 рублёў на набыццё скрыпкі, пра гэта нават пісалі газеты.
Хачу таксама згадаць нашага вядомага кампазітара Яўгена Цікоцкага, які ў школе Германа арганізаваў творчы гурток і хор. Мая сястра займалася на віяланчэлі, і мы разам хадзілі ў гэты гурток. Я стварыла мелодыю, дзіцячым почыркам напісала «мілодыя» — ад слова «міла», яе апрацаваў Цікоцкі і сказаў, што яна лепш будзе гучаць на віяланчэлі. Мая сястра іграла гэту п'есу на канцэрце ў Палацы піянераў, які знаходзіўся там, дзе цяпер Тэатр юнага гледача. А я ганарылася, што ў праграме абвяшчалі: Бетховен,

2.

3.

Шуберт, Ладыгіна, Чайкоўскі. На гэтым мая кампазітарская дзейнасць скончылася. Хачу падкрэсліць: Вівьен, Бяссмертны, Цікоцкі, вядомыя аўтарытэтныя музыканты, займаліся з намі, дзецьмі, з поўнай самаахвярнасцю, за што ім нізкі паклон.

***

Крыху пазней у «Групу адораных дзяцей» паступіла Валянціна Рахленка, цяпер вядомы педагог, прафесар кафедры спецыяльнага фартэпіяна Беларускай акадэміі музыкі. Паралельна яна выкладала і ў Спецыяльнай школе-адзінаццацігодцы, мела яркіх вучняў, а пачынала свой шлях у музыцы якраз у «Групе адораных дзяцей». Вось як яна ўспамінала тыя часы.

Валянціна Рахленка:

— Я трапіла ў групу ў 1938 годзе. З цеплынёй згадваю Яўгенію Цір, а таксама Яўгенію Зільберберг — прафесараў кансерваторыі, вучаніц знакамітага расійскага фартэпіяннага педагога Ганны Есіпавай. Сустрэча з імі вызначыла мой лёс, бо дзякуючы ім я зразумела, што ўсё маё жыццё будзе звязана з музыкай і, у прыватнасці, з такім цудоўным інструментам, як фартэпіяна.

Нашы заняткі праходзілі ў вельмі цікавай, творчай атмасферы. Яўгенія Давыдаўна была патрабавальная, давала добрую тэхнічную аснову, Зільберберг далучыла да вышэйшых сфер музычнага выканальніцтва. З ёй мы ігралі ансамблі ў чатыры рукі. Асабліва запомнілася, як яна выконвала творы Моцарта і Шуберта, цудоўна інтэрпрэтавала сачыненні менавіта гэтых кампазітараў. Стасункі з ёю былі нядоўгія — у 1941 годзе, калі пачалася вайна, яна трапіла ў яўрэйскае гета і загінула там. А Яўгенія Давыдаўна пераехала ў Маскву, дзе пражыла доўгае жыццё, выкладала ў музычнай школе. Нягледзячы на тое, што мне давялося нядоўга вучыцца ў іх, забыць гэтых цудоўных педагогаў немагчыма.

Трэба таксама згадаць прафесара Аляксея Клумава, які працаваў з «Групай адораных дзяцей» з 1935 года. Потым у 1939-м з'явіліся Рыгор Ільіч Шаршэўскі і Міхаіл Аркадзьевіч Бергер. Гэта асноўная кагорта педагогаў, якія вялі тут заняткі. Пасля вайны сюды вярнуліся Шаршэўскі, Цвятаева, Пятроў (выдатны канцэртуючы піяніст, вучань славутага Канстанціна Ігумнава). Вось гэтыя людзі закладалі аснову для той творчай работы, што праводзіцца ў школе да нашага часу. Пасля вызвалення Мінска мы з бацькамі і тэатрам імя Янкі Купалы вярнуліся ў родны горад (былі ў эвакуацыі ў Омску), і я працягнула вучобу.

Валянціна Леанідаўна, не магу не задаць пытанне пра вашых бацькоў — славутых артыстаў-купалаўцаў, народных артыстаў Савецкага Саюза Лідзію Ржэцкую і Леаніда Рахленка. Як яны ставіліся да вашых заняткаў, ці ўплывалі неяк на гэта?

— Мама любіла спяваць, тата проста захапляўся музыкай. Мне здаецца, яны баяліся, што я захачу быць актрысай, і мелі намер зберагчы мяне ад гэтай нялёгкай працы. Мама марыла, каб я стала музыкантам, і ўсё зрабіла для гэтага — па дзве гадзіны сядзела побач падчас маіх заняткаў на фартэпіяна, вельмі сур'ёзна ставілася да маёй вучобы. Увогуле з ранняга дзяцінства я разумела, што мае бацькі — выдатныя асобы, і імкнулася не падвесці іх. Калі мы ў 1944 годзе вярнуліся ў разбураны Мінск, дык разам з іншымі вучнямі «Групы адораных дзяцей» пачалі займацца ў тым жа доме на плошчы Свабоды. Тут размяшчаліся ўсе музычныя ўстановы горада, а на апошнім паверсе знаходзіліся пакоі, дзе жылі нашы педагогі. Памятаю, што Рыгор Шаршэўскі жыў у пакоі, які з'яўляўся і яго спальняй, і рабочым кабінетам. Там стаялі рояль, невялікі ложак. У тым пакоі мы і займаліся.

Пасля вайны я вучылася ўжо ў яго. Вакол была разруха, але нам здавалася, што мы пачынаем адраджацца і можам працягваць сваю вучобу. Тое, які будынак нашай школы цяпер — надбудаваны, павялічаны, — адбылося дзякуючы незабыўнаму арганізатару і дырэктару гэтай унікальнай музычнай школы Ізраілю Герману. Ён праяўляў цуды знаходлівасці, каб узвесці такі гмах. З яго пайшлі вучылішча, 1-я музычная школа-сямігодка, кансерваторыя, цяпер у кожнай установы свае памяшканні, а наша школа засталася.

Плошча Свабоды ў Мінску стала цэнтрам музычнай культуры. Калі я заканчвала Беларускую кансерваторыю ў таго ж Шаршэўскага, са мной разам выпускалася 6 чалавек, а зараз каля 30! Такім чынам, жыццё крочыць наперад. Мы, выкладчыкі кансерваторыі, у Ліцэі працуем з задавальненнем, бо нашы дзеці вельмі таленавітыя. Цяпер у гэтай школы вялікія поспехі, шырокае прызнанне, нямала лаўрэатаў міжнародных конкурсаў. Беларусь мае свае нацыянальныя кадры, яны падтрымліваюць тую высокую выканальніцкую культуру, якую закладалі нашы выдатныя педагогі. Хочацца, каб пра іх вялікі ўнёсак у нашу культуру не забывалі.

Падрыхтавала Ірына Мільто.

Працяг у наступным нумары.

1. Канцэртны аркестр каледжа выступае ў Белдзяржфілармоніі.
2. Скрыпачка Анастасія Карызна.
3. Піяніст Юрый Бліноў.
Фота з архіва часопіса.

CONTEMPORARY DANCE. ПАМІЖ ТЭОРЫЯЙ І ПРАКТЫКАЙ

Святлана Уланоўская

СЁЛЕТА МНЕ ПАШАНЦАВАЛА ТРАПІЦЬ НА ДВА БУЙНЫЯ ХАРЭАГРАФІЧНЫЯ ФОРУМЫ — XXII ЧЭШСКУЮ ПЛАТФОРМУ ТАНЦА (ПРАГА) І VI МІЖНАРОДНЫ ФЕСТЫВАЛЬ AEROWAVES SPRING FORWARD (ПЛЬЗЕНЬ). КОЖНЫ З ФЭСТАЎ ВЫЗНАЧАЎСЯ АДМЕТНАЙ ПРАГРАМАЙ І СТАЎ ЗРЭЗАМ НАЙНОЎШЫХ ТРЭНДАЎ У РАЗВІЦЦІ CONTEMPORARY DANCE. У ПЕРШЫМ ВЫПАДКУ Ў ЛАКАЛЬНЫМ, А Ў ДРУГІМ — У СУСВЕТНЫМ КАНТЭКСЦЕ.

Абсалютызацыя цела

У еўрапейскай практыцы перфарматыўных мастацтваў платформай называюць своеасаблівы тып фестывалю, падчас якога публіцы прадстаўляюцца новыя мастацкія творы з мэтай прасунуць нацыянальныя здабыткі ў міжнародную прастору. Дзеля гэтага на падобныя форумы запрашаюцца крытыкі, арт-менеджары, куратары, кіраўнікі фестываляў, фундатары. Акрамя асноўнай праграмы (спектаклі і перформансы), у межах платформы адбываюцца дыскусіі, прэзентацыі праектаў і калектываў, лекцыі і майстар-класы, карацей кажучы, усё тое, што здольнае паспрыяць наладжванню творчых кантактаў, дыялогу і абмену розным досведам. Чэшская платформа танца не стала выключэннем.

2.

Галоўны ініцыятар маштабнага пяцідзённага форуму — адна з першых у Чэхіі незалежных, некамерцыйных арганізацый «Танец. Прага», якая з 1991 года падтрымлівае развіццё эксперыментальных танцавальных і перфарматыўных практык. З гэтай мэтай ладзяцца штогадовы аднайменны міжнародны фестываль, што доўжыцца ўвесь ліпень, праект «Сустрэчы з танцам», які прэзентуе новыя пастаноўкі чэшскіх харэографаў, адукацыйныя цыклы «Танец для дзяцей» і «Танец для школ», рознага кшталту міжнародныя ініцыятывы, накіраваныя на інтэграцыю чэшскага contemporary dance у сусветную арт-прастору. Нарэшце, разнастайныя мерапрыемствы для крытыкаў і даследчыкаў танца (лекцыі, семінары, канферэнцыі, сімпозіумы).

Варта зазначыць, што пасля 1989 года падобныя інстытуцыі паўсталі практычна ва ўсіх постсацыялістычных краінах. Сярод найбольш уплывовых: Літоўскі цэнтр інфармацыі танца, Асацыяцыя прафесіянальных харэографаў contemporary dance Латвіі, Цэнтр contemporary dance «Станцыя» (Сербія), Derida Dance Centre (Балгарыя), L1 Independent Artists Association (Венгрыя), Tala Dance Centre (Харватыя), Агенцтва тэатраў танца «ЦЕХ» (Расія). Стварэнне арганізацыі, здатнай прадстаўляць, падтрымліваць і прасоўваць інтарэсы харэографаў, з'яўляецца адной з набалелых праблем беларускага contemporary dance.

Яшчэ адрозненне не на нашу карысць — вялікая колькасць пляцовак, прызначаных для дэманстрацыі эксперыментальных пастановак. Для спектакляў форуму былі задзейнічаны сем незалежных арт-прастор, кожная з якіх мае сучасна абсталяваную сцэну, што можа прыняць фестываль высокага класу. Галоўная з іх — тэатр «Понец», першае ў Чэхіі тэатральнае памяшканне, прызначанае менавіта для contemporary dance (назва паходзіць ад імя яго былога ўладальніка Францішка Понца, які ў 1910 годзе стварыў тут адзін з найстарэйшых у Празе кінатэатраў — Каралеўскі біяскоп Понца).

Насычаная праграма фестывалю складалася з некалькіх блокаў: адукацыйна-аналітычнага (семінары па крытыцы танца, дыскусіі, Міжнародны харэаграфічны форум), інфармацыйна-асветніцкага, што знаёміў з галоўнымі дзейнымі асобамі і найбольш значнымі ініцыятывамі чэшскай танцавальнай сцэны, і ўласна паказамі работ удзельнікаў платформы. З 35 пастановак экспертная рада абрала 10 найлепшых, якія ацэньвала міжнароднае журы.

Праграма спектакляў прадэманстравала шырокі спектр падыходаў да разумення цела і цялеснасці, руху і танца, выкарыстання музыкі і сцэнічнай прасторы, канцэптуальнага рашэння твора, пакінуўшы шырокую прастору для рэфлексіі.

У чым праяўляецца адметнасць сучаснага чэшскага танца? Ці ёсць тое, што яго вылучае на мапе сусветнага contemporary dance? Безумоўна. Спектаклі платформы пераканаўча засведчылі, што чэшскі сучасны танец мае ўласнае аблічча і індывідуальныя мастацкія рысы. Перш за ўсё гэта тэатральнасць, спалучэнне рэжы-

1.

3.

5.

4.

6.

сёрскага і харэаграфічнага спосабаў мыслення, дзе прынцыповую значнасць набывае драматургія — руху, жэста, эмоцыі, гуку, прасторы. Невыпадкова большасць пастановак нельга было аднесці да сферы «чыстага» contemporary dance, што выклікала нараканні некаторых членаў журы. Хутчэй гэта быў мікс танцавальнага і фізічнага тэатраў з выкарыстаннем элементаў сучасных харэаграфічных тэхнік. Яшчэ адна істотная асаблівасць — інтэнсіўная цялеснасць, якая падпарадкоўвае сабе ўсе кампаненты сцэнічнай дзеі. Цела выступае тут першаснай крыніцай сэнсу, «асяродкам міметычных значэнняў» (Марыс Мерло-Панці), становячыся сканерам псіхафізічных, сацыякультурных, палітычных працэсаў у жыцці сучаснага чалавека. У гэтым прасочваецца адна з вядучых тэндэнцый найноўшага тэатра, яе Ханс-Ціс Леман, вядомы нямецкі тэатразнаўца, тэарэтык постдраматычнага тэатра, назваў «абсалютызацыяй цела»: «Цела нарэшце набывае ўласную рэальнасць, якая не пераказвае нам тую ці іншую эмоцыю, а самой сваёй прысутнасцю явіць сябе як месца, куды насамрэч упісана калектыўная гісторыя».

Увага да памежных станаў цела, разнастайных яго праяў — ад цела фізічнага, спантаннага ў сваіх рэакцыях, да жорстка кантраляванага «цела культурнага» — характарызуе спектаклі знакамітага пражскага тэатра «Ферма ў пячоры». Калектыў, што сёлета адзначае пятнаццацігоддзе, уяўляе з сябе эксперыментальную лабараторыю, удзельнікі якой працуюць на памежжы жанраў і відаў мастацтва — танца, драматычнага, фізічнага і музычнага тэатраў. «Для мяне танцавальная і тэатральная мова непадзельныя. Я ўспрымаю танец не як тэхніку, а як ментальны стан, дзе можа знаходзіцца хто заўгодна», — кажа рэжысёр і заснавальнік «Фермы ў пячоры» Уільям Дачаламанскі. Ажыццяўленню кожнай пастаноўкі папярэднічаюць грунтоўныя даследаванні ў галіне культуры і антрапалогіі. Так, у «Адключаным» (рэжысёр, харэограф Уільям Дачаламанскі), заслужана адзначаным узнагародай «Танцавальны спектакль года», «прэпаруецца» феномен хікікаморы — стан вострай сацыяльнай самаізаляцыі, яго псіхолагі яшчэ называюць прагрэсуючай хваробай сучаснага грамадства. Створаная на аснове размоў з рэальнымі людзьмі — жыхарамі буйных гарадоў Чэхіі, Скандынавіі, Японіі, — пастаноўка сінтэзуе элементы інсталяцыі, відэа-арту, дакументальнага і фізічнага тэатра. Як і ва ўсіх работах калектыву, важным медыумам і аб'ектам камунікацыі паміж перформерам і публікай тут выступае не толькі цела, але і гук, голас, якія становяцца арганічным працягам руху. Трэба ўдакладніць, што Уільям Дачаламанскі піша музыку да ўсіх спектакляў трупы, а яе артысты віртуозна валодаюць рознай манерай спеваў.

Хісткая мяжа паміж нормай і анамаліяй — у цэнтры ўвагі кампаніі «VerTeDance». У пастаноўцы «Адсутны» харэограф Яра Вінярскі даследуе псіхафізічныя і саматычныя магчымасці розных целаў. Нароўні з танцоўшчыкамі тэатра ў ёй удзельнічаюць людзі з інваліднасцю, што перакульвае звыклыя ўяўленні пра дэманстрацыю цела на сцэне, пашыраючы межы дапушчальнага. Усё дзеянне адбываецца ў залітай святлом стэрыльнай прасторы, якая нагадвае палату шпіталя. Адначасовае суіснаванне ў ёй усіх герояў нівелюе розніцу паміж здаровым і хворым целам, паміж так званай паўнавартасцю і непаўнавартасцю. Пры гэтым абмежаваныя фізічныя магчымасці выканаўцаў не перашкаджаюць разнастайнасці лексічных фарбаў, а наадварот — з іх дапамогай ствараецца індывідуальна-непаўторная пластычная мова. Асэнсаванне «іншых» праяў цялеснасці, з дапамогай чаго істотна мяняюцца каноны рэпрэзентацыі цела ў мастацтве і паўсядзённым жыцці, — адзін

7.

з трэндаў у развіцці сусветнага contemporary dance. Дастаткова ўзгадаць нямецкага харэографа Раймунда Хоге, які мае прыроджанае захворванне хрыбетніка, што не замінае яму ўдзельнічаць у перформансах побач з класічнымі танцоўшчыкамі, ці знакаміты спектакль «Disabled Theatre» Жэрома Бэля, артыстамі якога з'яўляюцца людзі з сіндромам Даўна.
Праграма платформы засведчыла, што чэшскія харэографы імкнуцца да асэнсавання складаных, неадназначных тэм, нярэдка з выразна сацыяльным вымярэннем. Такой крытычнай артыкуляцыі, выхаду за межы рэфлексій «пра сваё, асабістае» вельмі не хапае беларускаму contemporary dance.

Цела паміж прысутнасцю і дыгіталізацыяй

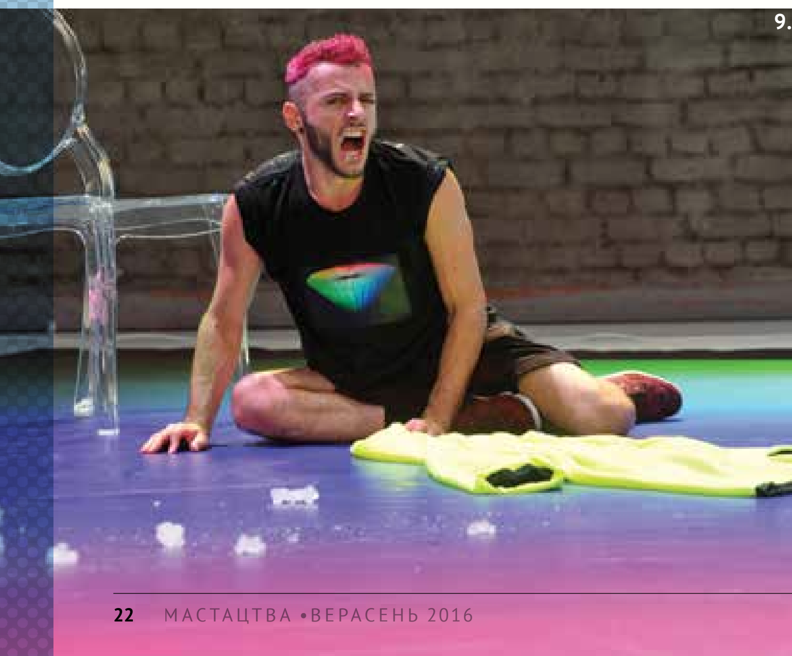
Міжнародны фестываль Aerowaves Spring Forward — адна з найбуйнейшых падзей у свеце сучаснага танца. Форум стартаваў у 2011-м у якасці эксперыментальнага праекта: яго арганізатары вырашылі падтрымаць маладых харэографаў у нестабільнай эканамічнай сітуацыі і паўсюдным скарачэнні выдаткаў на культуру. Так Aerowaves адразу заявіў пра ўласную мэту і фармат — зрабіцца прэстыжнай міжнароднай пляцоўкай для прэзентацыі і прасоўвання эксперыментальных пастановак творцаў, якія толькі пачынаюць рабіць сабе імя. Дзеля гэтага на фестываль запрашаецца вялікая колькасць куратараў, крытыкаў, прадзюсараў, дырэктараў буйных форумаў і танцавальных інстытуцый.
На сёлетні Aerowaves з'ехалася каля 300 гасцей з усяго свету. Штогод форум змяняе месца правядзення, далучаючыся да аднаго з вядомых еўрапейскіх фэстаў. У 2016-м была абраная Чэшская платформа танца. Удзельнікамі фестывалю сталі 19 калектываў з Францыі, Італіі, Чэхіі, Расіі, Нідэрландаў, Даніі, Германіі, Венгрыі, Шатландыі, Бельгіі, Грэцыі, Іспаніі, Ліхтэнштэйна. Размаітая праграма спектакляў прадставіла шырокую панараму ўяўленняў пра сучасны танец і яго выразныя магчымасці, плюралізм спосабаў цялеснага самавыяўлення — ад фізічнай прысутнасці цела «тут і цяпер» да яго дыгіталізацыі і віртуалізацыі.
Андрэ Ляпекі, даследчык і куратар у сферы перфарматыўных мастацтваў, адзначае, што для contemporary dance характэрны «трансдысцыплінарны спосаб стварэння», пры якім харэаграфія страчвае аўтаномію і існуе на скрыжаванні некалькіх дысцыплін і медыя. Пераканаўчы доказ гэтаму — інтэграцыя паміж танцам і новымі тэхналогіямі. Выкарыстанне ў пастаноўках магчымасцяў электронных і лічбавых сродкаў візуалізацыі, сучасных камп'ютараў і навамодных гаджэтаў — адна з вядучых тэндэнцый сусветнага contemporary dance. У перформансе «10 міні-балетаў» у пастаноўцы і выкананні Франчэскі Пяніні (Італія) гэты працэс набываў нечаканы характар. Акрамя танцоўшчыцы, паўнапраўным героем спектакля станавіўся… дрон: яго фінальны «міні-балет» на музыку вальса «Вясновыя галасы» Штраўса-сына прывёў публіку ў дзіцячае захапленне.
Іншы падыход прапаноўваў Фернанда Бэльфіёрэ (Нідэрланды). У імправізаваным монаперформансе «AL13FB<3» ствараецца рызаматычная мастацкая рэальнасць, у якой танец узаемадзейнічае на роўных з бодзі-артам, светлавым шоу, візуальнымі тэхналогіямі, дынамічнай інсталяцыяй. Дзіўная назва спектакля ўяўляе з сябе «формулу» з ініцыялаў аўтара і абазначэння алюмінію — трынаццатага элемента табліцы Мендзялеева. Інтэрактыўная дзея пазбаўлена паслядоўнай драматургічнай логікі і закрытага фіналу — на першы план выходзіць працэс трансфармацыі і змены аўдыявізуальных вобразаў, што ствараюцца перформерам,

8.

10.

нібыта дэміургам, на вачах у гледача. Калейдаскапічнае чарганне не звязаных між сабой эпізодаў нагадвае «мантаж атракцыёнаў», дзе артыст паўстае ў вобразе поп-зоркі, прымярае люстраную маску, у даспехах Дарта Вэйдара размахвае светлавым мячом, робіць скульптуры з фольгі і руйнуе іх, расколвае лёд, пасыпае сцэну зялёным пяском, палівае сябе вадой і ружовай фарбай, пасля чаго раскідвае рукі ў позе распяцця. Усё гэта становіцца элементамі псіхадэлічнага пейзажу, які ўвесь час рухаецца, дэфармуецца і трансфармуецца па волі перформера. Фернанда Бэльфіёрэ паўстае тут не проста выканаўцам, а сапраўдным мастаком, што з дапамогай уласнага цела, пластыкі, гульнявых прыёмаў, розных прадметаў і матэрыялаў стварае на вачах у публіке свой «свет-тэатр». Рух тут неаддзельны ад гуку. На працягу ўсяго спектакля артыст рыкае, шыпіць, хрыпіць, стогне, крычыць, скуголіць, нават спявае оперныя арыі пастаўленым голасам. Празмерная візуальнасць, хаос дыскрэтных вобразаў сімвалізуюць кліпавае мысленне і перанасычаную інфармацыяй свядомасць сучаснага чалавека, у якой ёсць месца і для Дарта Вэйдара, і для оперных арый Пучыні.

Прыкладам пашыранай харэаграфіі, эмансіпаванай ад танца, можа служыць перформанс «Дуглас» Робі Сінге (Шатландыя—Вялікабрытанія). У харэаграфію Сінге прыйшоў з навукі (мае ступень бакалаўра фізіялогіі), што вызначыла яго даследчы падыход да танца. У сваіх працах ён вывучае цела ва ўзаемадзеянні з натуральным архітэктурным і прыродным асяроддзем, сінтэзуючы прыёмы фізічнага тэатра і contemporary art. У «Дугласе» цела


9.

11.

прыроўнена да аб'екта, а рух нараджаецца з працэсу камунікацыі паміж чалавекам і рэччу. Дзеянні артыста можна акрэсліць як вывучэнне патэнцыялу неадушаўлёных прадметаў. Гэта «былыя ва ўжытку» рэчы — крэслы, рулон лінолеуму, вяроўкі, радыёпрыёмнік, мяч для пінг-понга. Пазбаўленыя свайго бытавога прызначэння, яны становяцца аб'ектамі для гульні, абсурдных маніпуляцый. Перформер стварае з іх мудрагелістыя канструкцыі, якія нагадваюць мабільную, зменлівую інсталяцыю. Пры гэтым цела артыста заўсёды з'яўляецца часткай агульнай кампазіцыі, галоўным матэрыяльным аб'ектам, што звязвае разам візуальныя элементы. «Дуглас» успрымаецца поўнай процілегласцю візуальнай перанасычанасці спектакля Бэльфіёрэ. Дзейства, мінімалістычнае па задуме і ўвасабленні, агаляе адну з актуальных тэндэнцый contemporary dance, звязаную з крытыкай спектакулярнасці сучаснай культуры і грамадскага жыцця, на гэта ўслед за французскім філосафам Гі Дэборам звяртаюць увагу многія даследчыкі.

Абодва фестывалі яскрава засведчылі: танец сёння пазбаўляецца аўтаноміі ўласных межаў, усё больш змяшчае сябе ў агульнае сацыяльнае поле і ў выніку ператвараецца ў прастору для адкрытай камунікацыі паміж перформерам і публікай. У гэтым сэнсе спектакль становіцца месцам сустрэчы і ўзаемадзеяння артыстаў і гледачоў, а яго аўтар, на думку тэатразнаўцы Эрыкі Фішэр-Ліхтэ, уцелаўляе не завершаны мастацкі твор, а эксперыментальную, памежную сітуацыю, у якую разам з мастаком аказваюцца ўцягнутыя і іншыя: «Раней цэнтральнае значэнне ў гэтым працэсе адводзілася мастацкаму твору, пры гэтым лічылася, што ён існуе незалежна ад яго аўтара і рэцыпіента. Цяпер мы маем справу з падзеяй, якая ўзнікае, развіваецца і прыходзіць да завяршэння дзякуючы дзеянням розных суб'ектаў — мастакоў і гледачоў. <…>

12.

14.

13.

15.

Спектакль адкрывае для ўсіх яго ўдзельнікаў магчымасць пераўтварэння».

(Не)мажлівасць канцэптуалізацыі

Ці можна ўбачаныя пастаноўкі прывесці да больш-менш ладнай і лагічнай тэарэтызацыі? Мяркую, не, і нават не варта. Так, філосаф і тэарэтык сучасных мастацкіх практык Баяна Кунст настойвае на немажлівасці канцэптуалізацыі сучаснага танца з прычыны яго нестабільнасці, нявызначанасці і антыіерархічнасці. Паказальна, што да такой высновы прыходзяць не толькі тэарэтыкі, але і практыкі. У сувязі з гэтым міжволі згадваецца «Маніфест еўрапейскай стратэгіі перформансу», пад якім падпісаліся харэографы Жэром Бэль, Ксаўе Леруа, Ля Рыбот, крытык Крыстоф Уэйвлет і іншыя дзеячы сучаснай танцавальнай сцэны. «Наша практыка можа быць акрэслена як "перформанс", "liveart", "хэпенінг", "падзея", "бодзі-арт", "танец/тэатр сучасны", "танец эксперыментальны", "новы танец", "мультымедыяперформанс", "site-specific", "bodyinstallation", "тэатр фізічны", "лабараторыя", "танец канцэптуальны", "незалежнае мастацтва", "перформанс/танец посткаланіяльны", "вулічны танец", "тэатр танца", "танец урбаністычны", "перфарматыўны танец"», — гэта толькі некаторыя дэфініцыі з доўгага спісу, які пераконвае ў немажлівасці стварэння вычарпальнай класіфікацыі і тэарэтычнай мадэлі ў дачыненні да сучаснага танца. Такі тэрміналагічны плюралізм, як слушна заўважае Андрэ Ляпекі, сведчыць, што сутнасць твораў contemporary dance заключаецца найперш у іх выкананні, а не ў тым, ці можна іх змясціць у раней распрацаваныя канцэптуальныя рамкі і герметычныя эстэтычныя і дысцыплінарныя межы.

1, 2. Танцспектакль «Возера снайпера». Рэжысёр і харэограф Мірэнка Чэхава. Spitfire Company.
3. Танцспектакль «Догтаўн». Харэаграфія Надар Расана / Nadar Rosano & Prague Pride.
4. Танцспектакль «Калектыўная страта памяці». Харэографы Ёзэф Фруцэк і Лінда Капетанэа.
Фота Войтэха Бртніцкага (1—4).
5. Танцспектакль «Правадыр». Харэаграфія Вера Андрасікава & Калектыў. *Фота Міхала Ханцоўскага.*
6, 7. Танцспектакль «Адключаны». Рэжысёр і харэограф Уільям Дачаламанскі. «Ферма ў пячоры». *Фота Міраслава Чалупкі.*
8. Танцспектакль «Адсутны». Харэограф Яра Вінярскі. «VerTeDance». *Фота Войтэха Бртніцкага.*
9. «AL13FB3». Монаперформанс Фернанда Бэльфіёрэ. Нідэрланды. *Фота Жаніны Урменты Отыкер.*
10. Танцспектакль «Качканос». Харэаграфія ChristianUBL & KylieWalters. Кампанія CUBe. Францыя. *Фота Дыдзьера Філіспата.*
11. Танцспектакль «10 міні-балетаў». Харэаграфія і выкананне Франчэска Пяніні. CollettivO/CineticO. Італія. *Фота Луіджы Гаспароні.*
12. Танцспектакль «Дом жанчын». Харэограф і рэжысёр Андрэас Канстанцінаў. Himherandit Productions. Данія. *Фота Алана Хогхальма Хэндрыксана.*
13. «Усё ОК». Монаперформанс Марка д'Агусціна. Харэаграфія, пастаноўка, выкананне Марка д'Агусціна. Італія. *Фота Эліс Бразіт.*
14. Танцспектакль «Elvedon». Кампанія «Леон і воўк». Харэограф Хрыстас Пападопулас. Грэцыя. *Фота Патрокласа Скафідаса.*
15. Монаперформанс «Дуглас». Харэаграфія, пастаноўка, выкананне Робі Сінге. Шатландыя—Вялікабрытанія. *Фота Сары Тэрэса.*

МОНА ТЭАТРАЛЬНАЙ НАДЗЕІ

«Таямнічае начное забойства сабакі» Марка Хэдана і «Сад» паводле Антона Чэхава ў тэатральным праекце Андрэя Саўчанкі

Дзмітрый Ермаловіч-Дашчынскі

Творчае жыццё рэжысёра Андрэя Саўчанкі за межамі дзяржаўнага рэпертуарнага тэатра доўжыцца больш за дзесяць гадоў. Антрэпрызе «TEATRKOMPANIA» папярэднічала пастаноўка «Эмігрантаў» Славаміра Мрожака ў 2005-м. Праз год тэатр прадставіў спектаклі «Ах, гэтыя вольныя матылі!» Леанарда Герша, «Дурніца» Марсэля Ашара, «Аркестр» Жана Ануя, арганізаваў канцэрты джазавай, бардаўскай і эксперыментальнай музыкі (Алены Казанцавай, Алены Фраловай, гуртоў «Нагуаль», «Svet Boogie Band», «Pukst Band» і іншых), асучасніў класічнае нямое кіно ў праекце «Золата маўчання» з беларускімі альтэрнатыўнымі музыкамі. У 2012-м Андрэй Саўчанка закрыў антрэпрызу, а праз год распачаў асабісты тэатральны праект.

Спектакль «Таямнічае начное забойства сабакі» па рамане англійскага пісьменніка Марка Хэдана «The Curious Incident Of The Dog In The Night-Time» (рэжысёр і аўтар інсцэноўкі — Андрэй Саўчанка, мастак — Юрый Вінаградаў, прэм'ера адбылася ў красавіку 2016 года) пастаўлены ў супрацоўніцтве з Беларускай асацыяцыяй дапамогі дзецям-інвалідам і маладым інвалідам у межах праекта «Мастацтва за інклюзію людзей з інваліднасцю» пры фінансавай падтрымцы Агенцтва ЗША па міжнародным развіцці USAID. У творы занятыя студэнты, якіх Андрэй Саўчанка навучае акцёрскаму майстэрству на тэатральным факультэце Беларускай акадэміі мастацтваў (майстэрня народнага артыста Беларусі Мікалая Кірычэнкі). Жанр вызначаны пастаноўшчыкамі як «свет падлетка з аўтызмам». Брытанскі бэстсэлер Марка Хэдана (уладальнік рэкорднай колькасці прэмій «Tony» ў 2015 годзе) на беларускую мову адмыслова для праекта пераклала Крысціна Пучынская (год таму раман упершыню набыў сцэнічнае ўвасабленне ў спектаклі «The Curious Incident» намаганнямі рэжысёркі Мар'яны Эліят і быў прадстаўлены ў London's National Theatre і Barrymore Theatre ў Нью-Ёрку).

Галоўны герой гэтай гісторыі Крыстафер жыве з сіндромам Аспергера, ведае ўсе краіны свету, іх сталіцы і ўсе простыя лікі да 7057. Калі бацька Эд (Андрэй Корзан) ці хтосьці іншы хоча абняць Крыса, каб выказаць свае пачуцці, ён далікатна дакранаецца да хлопца падушачкамі пальцаў: юнак не трывае дотыкаў і гэтая асаблівасць — адна з ягоных шматлікіх «праблем паводзін». Ролю Крыстафера ў выкананні Сяргея Хадзькова вылучае віртуозны, поўны жыццёвай праўды малюнак. Ансамбль персанажаўстатуй атачае юнака. У пралогу яны кружляюць наўкола — кожны са сваім аповедам, а ў вызначаныя моманты дзеяння ажываюць і дзейнічаюць. Крыс з настойлівасцю Шэрлака Холмса расследуе

1.

справу пра забітага суседскага сабаку і даведваецца пра стасункі ў сваёй сям'і, не прымае прыблізнасці і двухсэнсоўнасці, не пакідае месца для хлусні, нават калі яна «на карысць»...
Незвычайную атмасфернасць асобным эпізодам надае натуральнае гучанне акардэона (музыку для спектакля падабраў Аляксей Варсоба). У сцэне на пляжы ён аздабляе няспраўджаную мару Крысавай маці (Валерыя Млынар), дамалёўвае яе рамантычны і інфантыльны вобраз. Страціўшы цярпенне і выявіўшы духоўную слабасць, жанчына ўцякае ад цяжкага жыцця ў Лондан разам з рэспектабельным каханкам. Бацька хавае ад сына яе ўчынак і кажа, што маці памерла. У пластычным эпізодзе Крыс знаходзіць матчыны лісты, укладзеныя ў канверты сімвалічнага пунсовага колеру (яна ўвесь час пісала сыну, пакутуючы ад здрады), і... скача па іх, адначасова гуляючы, як дзіця, і метафарычна — як па чырвоных вуглях. Крыстафер вырашае самастойна адшукаць маці.
Спектакль апавядае пра жанчыну, якая ўсумнілася ў сабе ды вартасці мацярынства, і пра мужчыну, фанатычна адданаму дзіцяці. Бацька знаходзіць непрытомнага сына, вяртае Крыса да свядомасці, здымае з яго кашулю і мые, бо падлетак абмачыўся. Агаленасць Крыстафера — не распаўсюджаная сцэнічная маніпуляцыя, а свайго роду новазапаветны знак духоўнай галізны і бездапаможнасці кожнага ў глядзельнай зале. У такім адкрыцці — прызначэнне таленавітага і неабходнага сёння твора, чый канфлікт заснаваны на беспадстаўных патрабаваннях да Крыса і няслушных ацэнках ягоных паводзін. У фінале, калі ўсе персанажы з самых шчырых памкненняў хочуць дакрануцца да пальцаў Крыстафера і абступаюць хворага хлопца, ён рассоўвае кола, спакойна праходзіць па зале і знікае за дзвярыма. Шкадаванне і спачуванне засцяць людскія вочы настолькі, што па-свойму выбітнай прыроды Крыса ім не разгледзець.
Ідэя спектакля «Сад» па матывах бязрадаснай камедыі Антона Чэхава «Вішнёвы сад» (прэм'ера — чэрвень 2014 года, пры садзейнічанні Цэнтра візуальных і выканальніцкіх мастацтваў «Art Corporation» і Цэнтра беларускай драматургіі) з'явілася ў Андрэя Саўчанкі падчас майстар-класа прафесара Юрыя Альшыца для тэатральных педагогаў і рэжысёраў у Берлінскім даследчым цэнтры «Akt-Zent». Форму Саўчанка вызначыў як монаперформанс, аддаляючыся ад мастацтва тэатральнага і набліжаючыся да мастацтва выяўленчага.
Рэжысёр-аўтар прапануе гледачу «Вішнёвы сад» праз Лапахіна — «героя нашага часу», пакінутага сам-насам са сваёй самотай, набытым садам і не здабытым раем. Сцэнічнае дзеянне, вырашанае ў новым для класічнага твора стылі, набывае рваны, абрывісты эмацыйны рытм і рэлігійную рытуальнасць, а таксама спавядальны беларускі пралог, дзе выканаўца згадвае бабуліны забабоны пра валасы, што захоўваюць чалавечую памяць. Тэкст Чэхава гучыць па-руску, тэкст Саўчанкі — па-беларуску, але ў гэтым няма наўмыснага лінгвістычнага антаганізму: так маглі б суседзіцца гамераўская старажытнагрэчаская альбо шэкспіраўская старажытнаанглійская з сучаснымі моўнымі варыянтамі.
Каларыстычна спектакль выкананы ў характэрнай для рэжысёра сімволіцы чырвонага, чорнага, белага і сепіі. Выцвілае сямейнае фота векавой даўніны і засохлая краска з поля робяцца знакамі фамільнага саду, які страціла Ранеўская. Асобныя сцэны, як напаўзабытыя ўспаміны, размяжоўваюцца і акцэнтуюцца ў перформансе музычнымі тэмамі ад Нікаласа Джара.
Лапікавае сцэнічнае дзеянне пазбаўлена відавочнага сюжэту і кантэксту. Адзін з асноўных прыёмаў — гульня з глядзельняй, зварот да яе. У метафарычнай гульні з чатырма цёмна-чырвонымі, як вянозная кроў, вішнямі костачка першай закопваецца ў чарназём (у гэтым — і зачацце, і пахаванне), другая ягада разразаецца

2.

абцугамі, якімі ў далейшым герой вырве запаветны «волас памяці», і ўдзельнічае ў сцэне з Варай (заўсёды адважная і непрадказальная імправізацыя з глядачкай у зале), трэцяя вішня агрэсіўна знішчаецца «каменем пралетарыяту» і толькі чацвёртая застаецца ляжаць некранутай на беласнежным абрусе. Рэзкімі перападамі настрою характарызуецца брутальная кульмінацыйная сцэна, дзе Лапахін запрагаецца ў плуг. Для яе ўвасаблення прыцягваюцца статысты і выкарыстоўваецца белы, гладкі ствол дрэва, бо менавіта так успрымае Лапахін вішнёвы сад Ранеўскай. Свой маналог герой прамаўляе, перакрываючы цыганскі раманс «Песня кахання» («Снился мне сад в подвенечном уборе...») Барыса Барысава на вершы Лізаветы Дзітэрыхс у іранічным выкананні Аляксандра Вярцінскага.
Лапахін прапануе выпіць шампанскага — і з фінальнай сцэны развітання насельнікаў радавога гнязда (гэтыя ролі таксама прызначаюцца гледачам) вынікае асацыятыўны эпілог са смерцю класіка. Артыст прамаўляе апошнія чэхаўскія словы: «На пустое сэрца не трэба лёду... Я паміраю. Даўнютка я не піў шампанскага». І гасіць газавую лямпу. У прамоўленым — і вынік перформансу, і стаўленне рэжысёра да свайго Лапахіна.
Тэатральны праект Андрэя Саўчанкі — адзін з лепшых узораў беларускага праектнага тэатра. Ягоную важнасць і адметнасць можна параўнаць з мастацкім унёскам лепшых айчынных тэатраў-студый канца 1980 — пачатку 1990-х. Ён абнадзейвае і крэатыўным пошукам, і мастацкай альтэрнатывай дзяржаўнаму рэпертуарнаму тэатру, і засваеннем сусветнага тэатральнага досведу.

1. «Сад». Сцэна са спектакля. Андрэй Саўчанка (Лапахін).
Фота Ягора Войнава.
2. «Таямнічае начное забойства сабакі». Сцэна са спектакля.
Фота Ірыны Логвін.

АДЧУВАННЕ НАДЗВЫЧАЙНАЙ ВАЖНАСЦІ

Спецпраект «Тэатр у турме»

Алена Парфіяновіч

Чорна-белую хату, сям'ю з дзецьмі, катом ды сабакам, кветачку на дарожцы і сонейка расфарбоўвалі жанчыны — персанажы спектакля «Сонца свеціць усім». Адна з іх сказала, што наша жыццё падобнае да дзіцячай кніжкі-размалёўкі. Якую фарбу возьмеш — такім яго і ўбачыш... Малюнак чалавечага шчасця кранае глядзельню да слёз. Зрэшты, у Гомельскай папраўчай калоніі № 4 яна збіраецца ўжо адзінаццаты год запар — колькі доўжыцца праект «Тэатр у турме». У якасці шведска-беларускага ён распачаўся ў 2005 годзе ў турмах Гомеля, Віцебска і Магілёва, але прыжыўся толькі ў Гомелі — перадусім дзякуючы Аляксею Бычкову, артысту Гомельскага абласнога драматычнага тэатра, рэжысёру і драматургу, які з удзячнасцю адгукаецца пра Дэпартамент па выкананні пакаранняў і ягоных супрацоўнікаў Таццяну Сафроненка (як дэпутат Нацыянальнага сходу Рэспублікі Беларусь яна не пакідала праект без пільнай увагі), Святлану Паходаву (былую начальніцу папраўчай калоніі № 4) і Маргарыту Зінкевіч (яе намесніцу).

Дзеянне сёмага праектнага, прэм'ернага спектакля «Сонца свеціць усім», пастаўленага Аляксеем Бычковым паводле п'есы Майі Тарахоўскай «Альтэрнатыўнае мысленне, або Дурдом», адбываецца ў вар'ятні, куды трапіла здаровая жанчына: дзеля мужа-бізнэсоўца яна ўзяла на сябе буйное эканамічнае злачынства, а ён вырашыў пазбыцца і жонкі, і сведкі. Побач з ёю пакутуюць праз здраду і паклёп або хаваюцца ад свету вялікага і небяспечнага ў маленькім свеце лякарні, чые правілы і абмежаванні вельмі падобныя да турэмных. Адна з гераінь мяркуе, што людзі, якіх лічаць нездаровымі, могуць аздаравіць усіх. Бо яны — сапраўдныя. Без фальшу. А краты на вокнах не для таго, каб кагосьці бараніць ад іх, а наадварот — каб іх бараніць ад здраднікаў ды гіцляў. Развіццё падзей нагадвае казку з добрым фіналам, гэта вельмі важна для пазітыўнага светаўспрымання людзей, пазбаўленых волі, няхай заслужана, але часова абмежаваных у сваіх правах. Мовім шчыра: ад задумы Майі Тарахоўскай у спектаклі засталося няшмат. Некаторыя дыялогі ды эпізоды прыдумалі самі выканаўцы, беручы пад увагу ўласны досвед і веданне жыцця. З'явіліся новыя персанажы, сцэны, дачыненні, нават фінальнае свята Сонечных зайчыкаў. Урэшце на афішы побач з прозвішчам драматурга Аляксей Бычкоў мусіў паставіць сваё. Пастаноўка настолькі ўдалася, што сёлета 30 чэрвеня яе паспяхова паказалі на сцэне Гомельскага абласнога драматычнага тэатра.

Праектныя спектаклі на сцэне прафесійнага тэатра праходзілі не ўпершыню. Пасля дзевяці месяцаў рэпетыцый першай пастаноўкі, «Восем жанчын, якія кахаюць» Рабэра Тама, падобны паказ каштаваў велізарных высілкаў: Сяргей Палякоў, сённяшні начальнік калоніі № 4, займаўся аховай мерапрыемства і распавёў: для актрыс-вязняў давялося выкарыстаць пяць ступеняў аховы. Ніхто не хацеў за іх адказваць, ніхто не мог ведаць пэўна, на што яны здатныя ў нешараговай сітуацыі, — пяцёх, дарэчы, асудзілі за забойства... Пасля гучнага паспяховага паказу выканаўцы напісалі свайму рэжысёру пра тое, як апынуліся за кратамі. Лісты зрабіліся падставай для дакументальна-публіцыстычнай аповесці «Справа №».

На прафесійнай гомельскай сцэне каланісткі паказалі і «Дом Бернарды Альбы» Федэрыка Гарсія Лоркі — яго ад пачатку праекта рэкамендавала ставіць шведскі бок. Па-свойму эксперыментальным атрымаўся спектакль «Адна за ўсіх, усе супраць адной» Станіслава Страціева. Адметна вылучылася праца над творам «Мая жонка — манюка» паводле Маргарэт Мэё і Морыса Энэкена, дзе занялі двух супрацоўнікаў калоніі — начальніка санчасткі і аператыўніка, непасрэднага начальніка асуджаных-выканаўцаў. Рыхтаваць камедыйны спектакль з начальнікамі — гэта набываць досвед псіхалагічны ды эмацыйны. Сцэнічным вынікам паўстала арганічнасць існавання ў ролях і нават ансамблевасць! На хвалі поспеху Аляксей Бычкоў прапанаваў гэтым самым выканаўцам паставіць яшчэ адну камедыю, распачаў працу, але воляю жыццёвых абставін яна не дайшла да гледача.

Складаны лёс напаткаў і спектакль «Кошкі-мышкі» па п'есе Аляксандра Марданя. Пачалі рэпетыцыі і зразумелі, што адну з роляў — прафесійнай актрысы — не стае ўмення ўвасобіць пераканаўча. Хіба сапраўды запрасіць прафесійную... Запрасілі Наталлю Задорыну з трупы абласнога драматычнага тэатра. Жонку Аляксея Бычкова. Адна з асуджаных (з вялікім тэрмінам за эканамічнае злачынства), удзельніца чатырох пастановак, адзначыла, што праца з Наталляй Задорынай зрабілася для яе вялікім і важным урокам, як тэатральным, так і жыццёвым.

Варта апынуцца ў турэмным тэатры, як з'яўляецца адчуванне ягонай наздвычайнай важнасці не толькі для артыстак-асуджаных, але і для вялікай глядзельні ў аднолькавых сініх ватоўках, спадніцах і хустках. Яна шчыра суперажывае гераіням, пазнае ў выканаўцах сяброваў і суседак, засмучаецца, румзае і апантана пляскае ў ладкі. Дарэчы, тэхнічную частку спектакляў — святло, гук, касцюмы, дэкарацыі — таксама ствараюць і абслугоўваюць асуджаныя, якіх Аляксей Бычкоў навучае сам. Верагодна, наспеў час і сыграць са сваімі выхаванкамі?

«Восем жанчын, якія кахаюць». Сцэна са спектакля.
Фота Марыі Амелінай.

КУФАР БЕЗ ДНА

«Беларускія вадэвілі» братоў Далецкіх і Міхася Чарота ў Беларускім рэспубліканскім тэатры юнага гледача

Жана Лашкевіч

...Хлопец мусіць жаніцца, бо ўгневае бацьку. Дзеўцы-перастарку рупіць усцешыць бацьку замужжам. Закаханыя не могуць пабрацца праз варажнечу мацярок, пакуль бацька дзяўчыны не схопіцца за пугаўё... Умоўны патрыярхат пачатку мінулага стагоддзя. Прасцецкія сюжэты, падсвечаныя трагічнымі жыццямі сваіх стваральнікаў: «Міхалка» належыць Вацлаву Іваноўскаму (псеўданім браты Далецкія), «Мікітаў лапаць» — Міхасю Чароту. П'есы дужа ўпадабала савецкая тэатральная самадзейнасць, а ва ўжытак прафесійнай сцэны іх дасканала ўвёў Барыс Утораў. Поспех пастаноўкі (1979) даў падставу Андрэю Андросіку аднавіць яе ў 1987 годзе. Вядомую рэдакцыю скарыстаў і Уладзімір Савіцкі, папераджальна назваўшы спектакль «Беларускія вадэвілі»: наіўны прасцякаваты жанр, «музыка, песні, інтрыгі і танцы», «найбольш непрыкрытае тэатральнае прадстаўленне» — ні фокусам, ні прыёмам. Апошняе вызначэнне належыць Юрыю Завадскаму, знанаму практыку і тэарэтыку сцэнічнага мастацтва. Акцёрскае існаванне ў вадэвілі палягае ў тым, каб залучыць глядзельню да сябе ў сябры, дружбакі ды прыяцелі, любым коштам уцягнуць яе ў сцэнічны свет, даверыцца ёй да пошуку парады ці дапамогі. Рухацца й пакутваць лёгка, скакаць і бедаваць весела, дамагчыся бездакорнай тэхнічнасці выканання ды бясконцай шчырасці пражывання. Без прафесійнай акцёрскай вывучкі можна даўмецца толькі характарнасці і сумнага падабенства жыццёвай праўдзе...

У абедзвюх п'есах няшмат дзейных асоб, але рэжысёр вывеў на сцэну мала не ўсю трупу — тюгаўскую моладзь і пачаткоўцаў. Для іх удзел у танцавальных, спеўных і пластычных сцэнах стаўся своеасаблівым прафесійным іспытам на ансамблевасць выканання і партнёрства — хоць бы з усмешлівым балакам панам Карытам, які ятрыцца і люцее, калі нешта не супадае з ягоным жаданнем (Алег Чэчанеў робіць гэтыя пераходы імгненнымі, пластычна падкрэслівае і правакуе залу на эмоцыі, а Леанід Улашчанка як бы спазняецца з ацэнкай, ператвараючы запаволенасць у характарную рысу натурыстага персанажа). Безумоўнай бацькоўскай апантанасцю, што мяжуе з дурнотай, сённяшняй глядзельні блізкія абодва. Часы змяніліся, нявесцін узрост (аж трыццаць восем гадоў!) не выклікае смеху ці асуджэння, тым больш і Таццяна Ражаўская, і Ларыса Горцава іграюць Адэльку па-свойму вельмі абаяльнай. Гэтая акалічнасць перадусім і бянтэжыць Міхалку, персанажа Генадзя Гаранскага і Улада Вінаградава... Пазнавальнай жаночай непаслядоўнасцю Наталля Гарбаценка і Вольга Сініца надзяляюць ганарыстую Грыпіну, а Людміла Разумава (падступна) і Наталля Ваўчок (далікатна) распачынаюць зваду ў ролі Дар'і...

Вобразам спектакля зрабіўся вясельны поезд, складзены з маляваных куфраў (вырашэнне мастачкі Ларысай Рулёвай). У «Міхалку» яны ўвасабляюць пасаг, у «Мікітавым лапці» — гаспадарскую заможнасць. На куфры, як на вазку, спачывае Міхалка, сніць страшны сон, дзе бацькавы пагрозы хорам агучвае забіяцкая масоўка (так дасціпна апраўдана Міхалкава памылка, бо заспаным палічыў пакаёўку Юльку за гаспадарову дачку); адпрацаваўшы сталамі ды лавамі, куфры ператвараюцца ў імправізаваную сцэну, з якой дворня забаўляе меркаванага зяця пана Карыты; з куфраў з'яўляюцца хлопцы, палохаюць дзяўчат і такім чынам порстка мяняюць месца дзеяння. У «Мікітавым лапці» куфры наладаваныя хусткамі ды падушкамі — мацяркі закаханых і завадатаркі вясковых сварак адначасова падкупляюць і ўзбройваюць імі сваіх паплечнікаў...

Са сховаў можна дастаць толькі тое, што загадзя пакладзена, але ўважлівы глядач заўважыць і невідавочнае: у вадэвільных куфрах няма дна. Дзве гэтыя акалічнасці злучацца толькі па сканчэнні спектакля як адкрыццё — бяздоннасці нацыянальнай скарбонкі і прагматычна-грэблівага спажывання ейнага змесціва ў сучасных жыццёвых рэаліях. Як непрыдатнага, сапсаванага, зведзенага да «чаркі і шкваркі». Непрыкрыты вадэвіль!

Улад Вінаградаў (Міхалка), Алег Чэчанеў (пан Карыта).
Фота Юліі Мацкевіч.

Гастролі Чарнігаўскага абласнога акадэмічнага музычна-драматычнага тэатра імя Тараса Шаўчэнкі ў Гомелі

БЕСПАМЫЛКОВАЯ КАМЕДЫЯ

Уладзімір Ступінскі

Дасведчанага тэатральнага гледача наймацней уражвае хіба… самаадданая праца на сцэне. Перад гомельскай публікай паўстала трупа, чыю прафесійнасць і ахвярнасць мог бы ўпадабаць сам Вялікі Бард — не выпадкова «Камедыя памылак» пачынаецца настаўляю Уільяма Шэкспіра: драматург звяртаецца да артыстаў з экрана і прамаўляе павучанні, якія не страцілі актуальнасці. Прыём гэткага «ажыўлення» пры канцы спектакля бліскуча і нечакана закальцуе дзеянне.

Відэаінсталяцыя — хіба адзінае тэхнічнае вынаходніцтва, скарыстанае ў пастаноўцы, але дарэчнае і дужа трапнае. Заднік з відэашэрагам з'яўляецца і адзінай дэкарацыяй, дзе вокамгненна паўстаюць гарадскія вуліцы, палац, абацтва. Такое вырашэнне дазваляе прыспешыць дзеянне, задаўшы неверагодны тэмп выканаўцам. «Камедыя памылак» доўжыцца паўтары гадзіны, захапляючы з першых рэплік і не трацячы глядацкай увагі да фіналу.

Мабыць, толькі відэаінсталяцыя ды джынсавая тэкстура акцёрскіх гарнітураў маюць падкрэсленыя прыкметы сучаснасці. У астатнім дзейства набліжана да англійскай сцэны XVI стагоддзя, прынамсі ў нашым сённяшнім разуменні. Прынцып незаможнага тэатра шэкспіраўскіх часоў рэжысёр Андрэй Бакіраў скарыстоўвае свядома (аб'ектыўныя чыннікі, накшталт няпростага эканамічнага становішча чарнігаўскай трупы, пад увагу можна не браць), бо гледача спанатранага ён змушае да актыўнага ўспрымання, а гледача-пачаткоўца цвеліць праз цікаўнасць.

2.

1.

Сюжэт адной са сваіх першых камедый Шэкспір запазычыў з твораў рымскага драматурга Плаўта. Малады артыст Яўген Бондар бліскуча ўвасабляе двух разлучаных братоў — Антыфола Сіракузскага і Антыфола Эфескага, якія воляю лёсу сутыкнуліся ў Эфесе, так што персанажа рамантычнага і далікатнага пераймае грубаваты ды цынічны. Другую пару, двайнятаў-слугаў, з няменшай віртуознасцю іграе Дзмітрый Літашоў. Але надыходзіць момант, калі абедзве братнія пары мусяць сутыкнуцца тварам у твар… Дапамагае рэжысёру той самы відэапраектар. У першыя імгненні гледачы рызыкуюць паспытаць раздваення свядомасці — наколькі натуральна персанажы з відэапраекцыі ўваходзяць у рэальнасць, настолькі пераканаўча артысты ўзаемадзейнічаюць са сваімі экраннымі двайнікамі!

Кожнаму рупіць падтрымаць вясёлую блытаніну — Князю (Аляксандр Кукавераў), бацьку двайнятаў Эгеону (Валянцін Судак), сёстрам Адрыяне і Люцыяне (Святлана Бойка ды Ірына Лазоўская). У гумарным шэкспіраўскім хаосе пачаткоўцы (Сяргей і Наталля Пунтус, Мікалай Лямешка) на роўных існуюць з дасведчанымі артыстамі (Наталля Максіменка і Аксана Грабянюк).

Андрэй Бакіраў не аднойчы ўвасабляў спектаклі з падкрэслена вынаходлівай сцэнаграфіяй і строямі, з пераўтварэннямі, фокусамі і нечаканымі хадамі. Сёння рэжысёр аддае перавагу маналітнаму акцёрскаму ансамблю з адметнай выканальніцкай дысцыплінай, бо бязмежна верыць у майстэрства сваіх артыстаў.

1. Яўген Бондар (Антыфол Сіракузскі, Антыфол Эфескі), Мікалай Лямешка (Анджала), Дзмітрый Літашоў (Дроміа).
2. «Камедыя памылак». Сцэна са спектакля.
Фота Уладзіміра Ступінскага.

МРОІВА СВЯТОГА ВЕЧАРА

Дзмітрый Ермаловіч-Дашчынскі

Гогалева «Ноч на Каляды» ў пастаноўцы Андрэя Бакірава займела аншлаг у Гомелі і здабыла перамогу на XXI Міжнародным тэатральным фестывалі «Белая вежа» (Брэст) у намінацыі «Лепшы акцёрскі ансамбль». Рэжысёру таксама належыць інсцэніроўка (з выкарыстаннем вядомых дыялогаў Міхайлы Старыцкага і Васіля Васількі) разам з мастацкім і музычным вырашэннем. Аскетызм сцэнаграфіі з савецкімі лямпачкамі-зоркамі цалкам апраўданы арганічнай масавасцю харэаграфічных і харавых сцэн (балетмайстарка Кацярына Грыськова, хармайстарка Таццяна Ковінцава): балет і хор становяцца значнымі дзейнымі асобамі спектакля. Яго вылучае бездакорнасць вывастранай акцёрскай пластыкі, без якой шэраг эпізодаў папросту немагчымы. У прыватнасці — з удзелам Сяргея Пунтуса (Чорт) і Яўгена Бондара (Вакула).

Пастаноўшчык адмаўляецца ад стракатага этнаграфічнага каларыту імперскай Маларосіі і прапануе лірычны аповед, падтрыманы чысцінёй белага, светла-шэрага і срэбнага колераў. Строі Вакулы, Аксаны, каляднікаў пашытыя з фастрыгаваный белай тканіны, атаясамліваюцца з мяккасцю снегавых аблокаў і магічнай узнёсласцю каляднай гісторыі (падкрэслена простае вырашэнне мастачкі па касцюмах Наталлі Цішчанка).

У дасканаласці ўнутранай музычнасці аповесці Гогаля сумневу няма, а музычна-драматычны тэатр — прызнаны феномен украінскага мастацтва. Усе вакальныя нумары артысты выконваюць натуральным чынам, а на роднай чарнігаўскай сцэне камедыю суправаджае камерны аркестр пад упраўленнем Аляксея Рашчака. На пачатку дзеі Чорт у вобразе абаяльнага прыродазнаўцы дэкламуе тэкст нараспеў, як у антычным тэатры. Захапленне глядзельні выклікаюць куплеты Салохі і яе скокі з каханкамі ў выкананні Аксаны Грабянюк, працытаваныя пастаноўшчыкам з класічных украінскіх пастановак «Ночы на Каляды» 1930-х.

Адметнае гучанне набывае пецярбургская сцэна: падчас апошняй дэпутацыі запарожцаў, а ў гісторыі яна датуецца 1775 годам і злучана з працай Камісіі па скасаванні Запарожскай Сечы, Кацярыну II упрыгожвае даўжэзная георгіеўская стужка. Андрэй Бакіраў, надзелены выключным пачуццём эстэтычнай меры, ні ў якім разе не дазваляе сабе палітычнай карыкатуры. Шматгалосная патрыятычная песня запарожцаў набывае трагічнасці. Здаецца, Чорт нясе ў палац не толькі Вакулу — о, як наіўна было б меркаваць, што можна падпарадкаваць сваёй волі д'ябла! — але і казакаў. Царская аўдыенцыя робіцца для іх фатальнай. Вераломная імператрыца (Святлана Бойка) не стрымлівае абяцання дзяржаўнай матчынай апекі, грэбліва кінуўшы прастадушнаму Вакулу свае залатыя туфлі. Каваль знаходзіць жаданыя «царыцыны чаравічкі», а казакі страчваюць радзіму...

Фінал вырашаецца масавай сцэнай на коле з містычным фальклорным хорам. Растае чароўны сон — мроіва Святога вечара. Выспа з назовам «Украіна» знікае ў імглістым акіяне часу, а нашчадкам застаецца ўрок і пасланне пра нацыянальнае самавызначэнне.

1. «Ноч на Каляды». Сцэна са спектакля.
2. Святлана Бойка (Кацярына II), Яўген Бондар (Вакула).
Фота Уладзіміра Ступінскага.

З ДЖЫМАВЫМ ШЧАСЦЕМ

Аляксей Хадыка

28 снежня 1925 года сышоў у вечнасць Сяргей Ясенін, пакінуўшы паэтычны ўспамін пра сустрэчу з нашым знакамітым суайчыннікам і ягоным улюбёнцам.

Дай, Джим, на счастье лапу мне,
Такую лапу не видал я сроду.
Давай с тобой полаем при луне
На тихую, бесшумную погоду.
Дай, Джим, на счастье лапу мне.

Кожны савецкі, а сёння і беларускі школьнік — рускую літаратуру ў нашай школе выкладаюць грунтоўна — ведае гэтыя радкі. І недарма.
Бо верш «Сабаку Качалава» прысвечаны шчанюку-даберману, выхаванцу вялікага беларускага артыста расійскай сцэны Васіля Шверубовіча (псеўданім — Качалаў), сына святара Мікольскай царквы ў Вільні Яна Шверубовіча, нашчадка старога беларускага шляхецкага роду.
Нобелеўскі лаўрэат Іван Бунін у «Чыстым панядзелку» з цыклу «Цёмныя прысады», выпраўляючы герояў аповеду на «капуснік» у МХТ і сутыкаючы іх з зоркаю — Качалавым, — малюе артыста наступным чынам: «К нам подошёл с бокалом в руке, бледный от хмеля, с крупным потом на лбу, на который свисал клок его белорусских волос, Качалов, поднял бокал и, с деланной мрачной жадностью глядя на нее, сказал своим низким актерским голосом:
— Царь-девица, Шамаханская царица, твоё здоровье!»
Паверым Буніну наконт «беларускіх валасоў»?

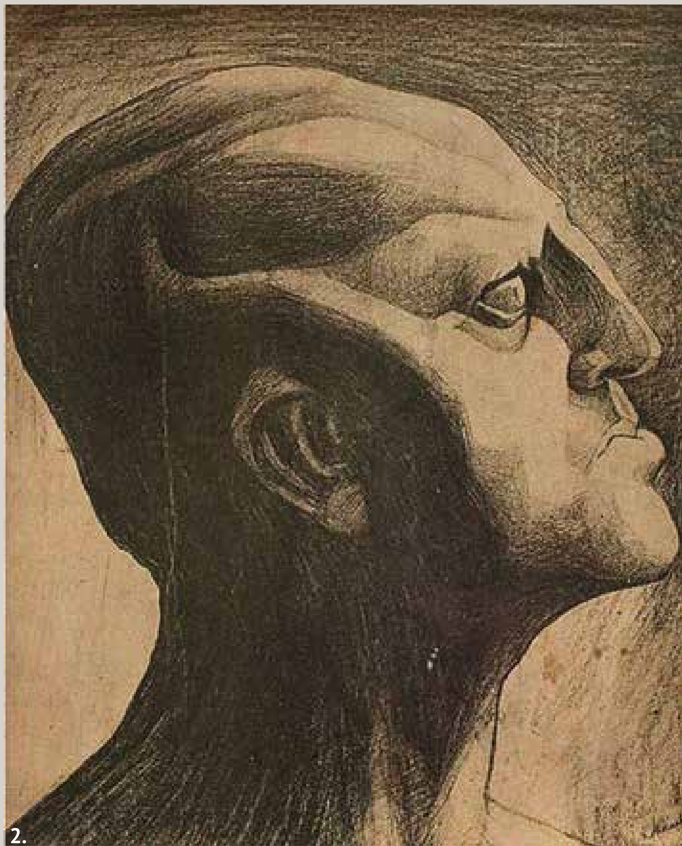
Біяграфія пункцірам

Калі пацікавіцца лёсам Васіля Шверубовіча (1875—1948), то, як адзначаюць крыніцы, ажно да пераезду ў Піцер ён размаўляў па-руску з выразным беларускім акцэнтам, бо жыў у іншай культурнай прасторы. Беларуская мова дома, польская, лаціна, замежныя мовы і сярод іх — руская як мова выкладання ў 1-й Віленскай гімназіі, дзе Васіль навучаўся разам з Канстанцінам Галкоўскім (пазней летувіскім кампазітарам) і Феліксам Дзяржынскім (ягоная змрочная біяграфія добра вядомая).
Любоў да дэкламацый і ўдзелу ў студэнцкіх пастаноўках ужо з паступлення Шверубовіча на юрфак Санкт-Пецярбургскага ўніверсітэта (1894) сутыкнула Васіля на вакацыях у Вільні са знакамітай Верай Камісаржэўскай. На пачатку кар'еры актрыса два гады прапрацавала ў адной з антрэпрыз старой беларуска-літоўскай сталіцы, сыграўшы шэсцьдзясят роляў, і з будучым Качалавым сустрэлася на падмостках праз «Бой матылёў» Германа Зудэрмана ў 1896 годзе. Тады ж кар'ера Шверубовіча рашуча павярнула да прафесійнага тэатра: ён паступіў акцёрам у Тэатр літаратурна-драматычнага таварыства Аляксея Суворына, рэдактара і выдаўца газеты «Новое время». Суворын і прапанаваў Шверубовічу змяніць «немілагучнае» (відаць, для рускага вуха) прозвішча на псеўданім «Качалов». У 1900-м артыст пераходзіць у Маскоўскі мастацкі тэатр (МХТ, МХАТ Канстанціна Станіслаўскага і Уладзіміра Неміровіча-Данчанкі) — трупу, дзе спраўдзіўся ягоны акцёрскі лёс, — і хутка робіцца знакамітасцю. Па 1938 годзе ў гэтым тэатры — і ў Маскве, і за мяжой, падчас ваганняў, ці вяртацца ў «новую Расію» (вяртанне прыпала на 1922-гі), — ім створана пяцьдзясят пяць роляў! П'есы Астроўскага, Ібсэна, Горкага, Аляксея Талстога, Льва Талстога, Чэхава, Шэкспіра, Метэрлінка, Мераржкоўскага, Грыбаедава, Гамсуна, Дастаеўскага, Андрэева, Усевалада Іванава — усіх не пералічыць. Апошняя роля — Чацкі ў «Горы ад розуму» А перад 1917 годам Качалава захапіла яшчэ і насычанае багемнае жыццё ў Маскве «срэбнага веку», частка якога — сяброўства з паэтам-імажыністам, тэарэтыкам мастацтва, драматургам Анатолем Марыенгофам (1897—1962). Далей нітачка сувязяў працягнулася да іншай знакамітасці, Сяргея Ясеніна. Сімпатыя выяўлялася ўзаемнай: яшчэ да асабістага знаёмства Качалаў вазіў з сабою зборнік вершаў паэта, а Ясенін імкнуўся зблізіцца з вядомым артыстам, старэйшым за яго на дваццаць гадоў. На пачатку вясны 1925-га яму дапамог агульны сябра, пісьменнік Барыс Пільняк, дамовіўшыся разам з Ясеніным наведаць гасцінны дом акцёра. Рэабілітуючы Ясеніна, які пасля разыходжання з Айседорай Дункан (1923) небеспадстаўна займеў рэпутацыю сапраўднага гулякі, Пільняк заўважыў, што з раніцы «паэт п'е выключна малако».

Джым

У вечар сустрэчы Васіль Качалаў вяртаўся дадому позна, бліжэй да дванаццатай, пасля спектакля. Ён прыгадваў: «Я зайшоў, убачыў Ясеніна і Джыма — яны пазнаёміліся і сядзелі на канапе ўшчыльную. Ясенін адной рукой абняў Джыма за шыю, другой трымаў ягоную лапу і хрыплым баском прыгаворваў: "Што за лапа, ад нараджэння такой не бачыў"». Сімпатыя паэта і чорнага дабермана ўзнікла нязмушана і неяк адразу.

1.



2.

Гутарылі, Ясенін чытаў свае творы, Джым — разам з публікай — уважліва прыслухоўваўся. Сыходзячы, Сяргей Ясенін паабяцаў: «Я яму сёння ж напішу верш. Вярнуся дадому — і напішу».
Трохі пазней паэт спрабаваў урачыста, у прысутнасці гаспадара перадаць прысвячэнне сабаку. Не атрымалася — ні ў Маскве, ні на летніх гастролях МХАТа ў Баку, дзе таксама апынуўся Ясенін. Урэшце, верш з загадкавымі радкамі:

«Мой милый Джим, среди твоих гостей
Так много всяких и невсяких было.
Но та, что всех безмолвней и грустней,
Сюда случайно вдруг не заходила?

Она придёт, даю тебе поруку.
И без меня, в её уставясь взгляд,
Ты за меня лизни ей нежно руку
За всё, в чём был и не был виноват»,

— быў перададзены Качалаву.
У ракавы час, з 27 на 28 снежня 1925 года, акцёр з сябрамі, у тым ліку з Марыенгофам, позна ўвечары ў маскоўскай рэстарацыі «Кружка» прыгадалі паэта, які пяць дзён таму ад'ехаў у Піцер. Гадзіны ў дзве ночы, спытаўшыся ў Марыенгофа пра Ясеніна, Качалаў узняў тост за здароўе паэта. Ці быў паэт на той момант яшчэ жывы? Праз колькі гадзін, шэрай раніцай, выгульваючы Джыма, Васіль Качалаў, звяртаючыся да сабакі, зноў, немаведама чаму, прыгадаў Ясеніна: «Чуеш, абалдуй, хто табе кланяецца?» Але Джым быў заняты — ці то косткай, ці то ільдзінкай. «Так і не пачуў Джым, відаць, — піша ва ўспамінах акцёр, — прышэсця той госці, якая "всех безмолвней и грустней" і якую так настойліва і пакутна чакаў Ясенін: "Она придёт, даю тебе поруку"».

Новыя пакаленні

Беларускі след біяграфіі Качалава неяк выпаў з падручнікаў — і масавай свядомасці. Між тым да дыяспары ў Расіі далучыліся таксама яго сын і ўнук — асобы значныя ў гісторыі культуры. Шлюб з актрысай Нінай Літоўцавай (напачатку яна не спадабалася бацьку Качалава: сямейнае паданне кажа, што ў час зашлюбін, павагаўшыся колькі хвілін, свёкар цяжка выдыхнуў: «Нічога, ён таксама непрыгожы!») прынёс ім праз год адзінага сына — Вадзіма Шверубовіча (1901—1981). Хлопец марыў пра вайсковую кар'еру, нават служыў у Добраахвотніцкім войску, але жахі грамадзянскай вайны, а потым захворванне на амаль безнадзейны зваротны тыф астудзілі ягоны запал да 1920 года. Вадзім пайшоў на службу загадчыкам пастаноўчай часткі МХАТа да Станіслаўскага і Неміровіча-Данчанкі, пакінуў каштоўныя ўспаміны, а ў 1956-м стаяў ля вытокаў тэатра «Современник». Яго дачка Марыя стала актрысай (у тым самым «Современнике»), а сын — буйнейшым савецкім, пазней расійскім тэатразнаўцам і шэкспіразнаўцам. Работы Аляксея Вадзімавіча Барташэвіча (Шверубовіча), у тым ліку па пытаннях сучаснага сусветнага тэатра, дагэтуль маюць значны навукова-культуралагічны рэзананс.

Качалаў у мастацтве

Колькі словаў варта сказаць у абарону «багемнага жыцця» акцёра Шверубовіча-Качалава. Без яго чалавечай кантактнасці і адкрытасці наўрад ці натхнёны вобраз караля сцэны зацікавіў бы такіх мастакоў, як Казімір Малевіч («Васіль Качалаў у п'есе Леаніда Андрэева "Анатэма"», 1908), Барыс Грыгор'еў («Партрэт Васіля Качалава», 1923), Валянцін Сяроў («Партрэт Васіля Качалава», 1908).
Памёр акцёр 30 верасня 1948 года, перажыўшы Сяргея Ясеніна амаль на 23 гады, і пахаваны на Новадзявочых могілках у Маскве.

1. Васіль Шверубовіч (Качалаў) са знакамітым даберманам Джымам.
2. Казімір Малевіч. Васіль Качалаў у п'есе Л. Андрэева «Анатэма». 1908.
3. Валянцін Сяроў. Партрэт Васіля Качалава. 1908.

3.

СВЕТЛАЕ ПАДАРОЖЖА ПА МІНСКУ

Выстава Барыса Аракчэева ў Мастацкай галерэі Міхаіла Савіцкага

Аляксей Хадыка

Хто з аматараў мастацтва не ведае вобразаў Руанскага сабора, увасобленага Клодам Манэ ў розныя паравіны года і пры розным асвятленні? Ці, калі ўзяць сучасны ўзор, — краявідаў з цэркаўкамі, дамамі, цяністымі прысадамі з альтанкамі пэндзля «мастака светлапісу» амерыканца Томаса Кінкэйда? Аўтара, чые работы, як сцвярджаюць даведнікі, у рэпрадукцыях вісяць у кожным дваццатым амерыканскім доме? Свой мастак святла, колеру, пясняр мінскай архітэктурнай гісторыі і краявідаў — за апошнія 60 гадоў — ёсць і ў беларускай сталіцы. Хоць Барыс Аракчэеў (1926—2013) вядомы і як партрэтыст, і як аўтар нацюрмортаў і тэматычных карцін, відарысы Мінска — ці не самае цікавае ў спадчыне творцы. Тым больш што від на Саборную плошчу адкрываўся непасрэдна з акна яго майстэрні на рагу вуліц Леніна і Інтэрнацыянальнай.

Сказаць, што Аракчэеў — мастак незвычайнага лёсу, — не сказаць нічога. Ураджэнец вёскі Турбанава Яраслаўскай вобласці, па вайне, у якой удзельнічаў, апынуўся ў Мінску. У 1950-м Барыс паступіў і за 3 гады скончыў Мінскае мастацкае вучылішча, з 1953 па 1959 навучаўся ў першым патоку мастакоў Беларускага тэатральна-мастацкага інстытута. Разам з такімі прызнанымі творцамі, як Анатоль Анікейчык, Віктар Грамыка, Арлен Кашкурэвіч і Леанід Шчамялёў. Пашанцавала Барысу

Уладзіміравічу і з настаўнікам — выключным майстрам краявідаў Віталём Цвіркам, бо за плячыма гэтага жывапісца былі віцебская і маскоўская школы — апошняя ў асобах Ігара Грабара, Сяргея Герасімава, Аляксандра Дайнэкі, Барыса Іягансона. Залаты запас іх творчасці прыдаўся і быў скарыстаны Барысам Аракчэевым, якому перад пачаткам мастакоўскай кар'еры не ставала менавіта адукацыі. Сваім імпэтам і настойлівасцю ён усё кампенсаваў.

Яго малодшая дачка, мастачка і графік Аксана Аракчэева, расказвала: «Тата не тое што ў такім узросце (амаль да 87) маляваў, ён толькі гэта і рабіў: жыў выключна мастацтвам. Маляваў на ўсім... кавалачках паперы, дошчачках... Як тлумачыў: паверхня такіх рэчаў па колеры пасуе выяве: тон або колер неба ці зямлі ўжо гатовыя. Ён бачыў гэта, я так не магу бачыць колер».

Выстава ў галерэі Савіцкага — чарговы крок праекта «Дынастыя. Аракчэевы», які разам з удзячнаю дачкой Аксанай робіць куратарка Ксенія Сяліцкая-Ткачова, — вызначаецца, па справядлівых словах апошняй, выдатнай разнастайнасцю жанравых і стылістычных нюансаў. Ёсць невялікія эцюды і эскізы, графічныя замалёўкі і разгорнутыя тэматычныя карціны. Ёсць выдатны колер, амаль імпрэсіяніcцкія работы, і ёсць творы «суровага стылю», усмактанага на хвалі мастацкай вясны шасцідзясятнікаў. А ёсць раптоўна экспрэсіяніcцкія працы, нечаканыя для тых часоў, як «Мінскі трамвай» (1963).

Зробім некалькі акцэнтаў. Вось інтымны краявід «Ужо не патрэбныя. Парк Горкага» (1960-я) — з закінутымі пад снегам у далёкім паркавым кутку дэкаратыўнымі скульптурамі. «Трымае» сцяну ў цудоўнай па экспазіцыйных магчымасцях галерэі манументальны пейзаж «Мінск вечаровы. Палац спорту» (1967) — суровая па стылі праца, блізкая творам Мая Данцыга. З доляй іроніі выканана работа «Плошча свабоды. Першамай — свята для ўсіх» (1980-я). Які плакат нясуць дэманстранты на першым плане? «Свабода, роўнасць, братэрства»! Любімы пляц, зноў з акна майстэрні: «Саборная плошча» (1974) і «Сіні зімовы вечар» (1967). На адкрыцці выставы кіраўнік аддзела адукацыі мінскай епархіі Аляксандр Шымбалёў заўважыў: «Аракчэеву з акна адкрывалася плошча з шасцю велічнымі саборамі. Веліч, якую людзі спачатку стваралі, а пры савецкай уладзе нішчылі. Галоўнае, што дае творчасць маэстра, — магчымасць парадавацца прыгожаму ў нашым горадзе, каб болей не дапускаць разбурэнняў. Вялікія мастакі, як Аракчэеў, дапамагаюць адчуць красу і зразумець богападобнасць чалавека».

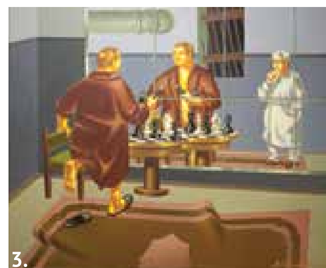
Пашанота, з якой Аксана Аракчэева захоўвае бацькаву спадчыну, вартая высокай павагі. Але дачка не спыняецца толькі на гэтым. Ужо праз тыдзень пасля вернісажу ў вёсцы Мілашова Міёрскага раёна на Віцебшчыне, у адноўленай і прыстасаванай пад выставачную залу пуні яны разам з вучаніцай, Крысцінай Баранавай, і дзіцячай пісьменніцай Аленай Масла (яе кнігі Аракчэева ілюструе) адкрылі музей — «Пуня».

1. Мінск вечаровы. Палац спорту. Алей. 1967.
2. Саборная плошча. Алей. 1974.

ТРЭНДЫ І ЗАЙЦЫ РАСІЙСКАГА ЖЫВАПІСУ

«NEW PAINT.RU» ў «Доме карцін»

Вольга Кліп



Сталічная галерэя «Дом карцін» адкрыла другі выставачны сезон маштабным прывазным праектам і персанальнай выставай беларускай аўтаркі. Атрымалася цікавае суседства: светлавыя інсталяцыі з аўтамабільнага шкла Зоі Луцэвіч і пяць залаў жывапісу са збору піцерскага прыватнага музея сучаснага мастацтва Эрарта.

Выстава «NEW PAINT.RU» прадстаўляла значную частку калекцыі музея Эрарта: 60 работ 26 творцаў з розных рэгіёнаў Расіі. Важна адзначыць пераемнасць аўтараў у гэтым шэрагу: новае пакаленне вучыцца ў старэйшых калег, традыцыі апошніх карэняцца ў рэвалюцыйным мастацтве пачатку XX стагоддзя.

Экспазіцыя падзялялася на шэраг секцый — «ідэнтыфікацыя», «новая сур'ёзнасць», «татальны жывапіс», «экспрэсіянізм», якія з'яўляюцца хутчэй ракурсамі рэпрэзентацыі. Не ўсе аўтары ўпісваліся ў структуру. Рэкамендаваны спосаб успрымання выставы — фenaменалагічны, прадугледжвае каштоўнасць кожнага твора.

Мінскі творца Віталь Чарнабрысаў, выхадзец з піцерскай школы нон-канфармізму і сябра многіх прадстаўленых жывапісцаў, адзначае, што абраныя работы тых асобаў, якія ўвайшлі ў гісторыю сусветнага мастацтва. Гэта знакавыя для Пецярбурга Валерый Лука, Фелікс Валасянкоў, Алена Фігурына, Анатоль Заслаўскі, Мікалай Сажын, а таксама героі ленінградскага андэграўнду Уладзімір Аўчыннікаў, Уладлен Гаўрыльчык, Анатоль Басін. Сярод маладога пакалення звяртаюць увагу Віталь Пушніцкі, Ілля Гапонаў, Павел Атдзельнаў, Рынат Валігамсі і, вядома ж, Аляксандр Дашэўскі, уганараваны сёлета прэміяй «Arte Laguna Prize».

Мастацтва пра мастацтва знаходзіцца дзесьці непадалёк ад актуальнага арт-працэсу: на палатне Юрыя Таццяніна мёртвыя зайцы Бойса, якія набылі формы Малевіча, танчаць танец Мацiса. Цікаўным інтэрактыўным дадаткам сталі мультыплікацыі па матывах жывапісных работ.

Як частка калекцыі расійскага музея апынулася ў «Доме карцін»? Спецыялісты Эрарты, наведаўшы нашу галерэю і атрымаўшы візіт у адказ, знайшлі пункты ўзаемадзеяння. У гэтым годзе склалася праграма супрацоўніцтва: у Пецярбург адправіўся выставачны праект дзесяці беларускіх аўтараў «Ты можаш быць свабодным...», спачатку дэманстраваны ў «Доме карцін», а Эрарта адправіла сваю экспазіцыю ў Мінск.

1. Юрый Таццянін. Танец мёртвых зайцоў. Алей. 2007.

2. Рынат Валігамсі. Мая прысяга. Алей, акрыл. 2008.

3. Уладзімір Аўчыннікаў. Гросмайстар. Алей. 2009.

4. Валерый Лука. Канец цудоўнай эпохі. Змешаная тэхніка. 2006.

ГІСТОРЫЯ ПА-ЗА ВЫЯВАЙ

Выстава Марыны Бацюковай у музеі Янкі Купалы

Павел Вайніцкі

1.

Узорны праект, кантэкстуальна звязаны з фатаграфічнай тэмай, на ёй, уласна, і будуецца экспазіцыя купалаўскага музея. Прэзентацыя не толькі ўдалай серыі, якую мастачка працягвае больш за дзесяць гадоў, але таксама і аднайменнага фотаальбома рэдкай для Беларусі якасці, дызайнерам якога выступіў вядомы літоўскі мастак Гіціс Скудзінскас.

Працу над серыяй «Свае гісторыі» Марына Бацюкова пачала ў 2005-м. Менавіта тады мастачка сфатаграфавала першыя «асобасныя» нацюрморты, будуючы кадры вакол фотапартрэтаў, выкананых калісьці ў мінулым яе безыменнымі калегамі.

Бартаўскі «ўкол пунктума» аўтарка адчула ў вохрыстай графіцы сонечных плям на пашарпаным падаконніку калідора мінскай Акадэміі мастацтваў, дзе сушыліся студэнцкія фотаздымкі. На самай першай фатаграфіі, што стала аб’ектам Марынінай здымкі, была ўвасоблена пара закаханых — маладых людзей, з якімі яна калісьці была знаёмая. Аднак у Марыны не было адказаў на пытанні «Чаму гэтыя двое разам?», «Калі і дзе гэта сфатаграфавана?». Новае асяроддзе, новыя ўмовы стварылі асацыятыўны шэраг, адкрываючы, паводле выразу самой Марыны, «партал у часе». Магчымасць «сачынення на вольную тэму», але з зададзенымі абліччамі галоўных герояў, трансфармаванымі фатаграфічнай оптыкай. І часам.

Гэта постфатаграфічны праект. Фатаграфіі фотаздымкаў людзей у экстэр’еры і інтэр’еры. Жывыя твары, што пазіраюць са старых фота ў паўсядзённым антуражы гарадскіх кватэр, з імправізаваных «блізкародносных іканастасаў» беларускіх хат, нават з эмаляў надмагілляў. Фатаграфія, якая фіксуе «сляды душы», — супраць інертнай матэрыі. Тут важныя іскра ў вачах, пачуцці сімпатыі і яднання з героямі — чорнымі і белымі плямамі на

знятых Марынай фотакартках. Мы можам будаваць гіпотэзы пра час (для адных невядомых нам асобаў ён ужо скончыўся, для іншых — мы не ведаем) і геаграфію (вёска ці горад, Еўропа ці Азія — неістотна). Зрэшты, кніга і выстава структуруюць здымкі серыі паводле ўмоўных раздзелаў, што задаюць нейкія кантэкстуальныя рамкі — відавочна, праз фатаграфію Марына наладжвае камунікацыю з мінулым. Але адсутнасць дакладных фактаў жыцця ўсіх гэтых людзей дазваляе апусціць гістарычную рэальнасць дат і біяграфій, адкрываючы магчымасць для глядацкіх асобасных фантазій. Серыя сапраўды пра мінулае — уяўнае і персаніфікаванае. У кожнага гледача ўзнікае свая версія гісторый Марыніных персанажаў.

Такім чынам, фатаграфіі серыі інтэрактыўныя. «Размытасць» у гістарычна-факталагічнай глыбіні дае староннняму назіральніку/гледачу магчымасць перажыць свае інтэрпрэтацыі рэальнасці, прадʼяўленай Марынай.

Разнастайнасць і непадобнасць кадраў і персанажаў, зразумела, не выпадковыя. Працягваючы разважанні Уолта Уітмэна, Сʼюзан Зонтаг сцвярджае: «Калі ўсё, што чалавек робіць або думае, напоўнена значэннем, то становіцца вельмі ўмоўным дапушчэннем трактоўка некаторых жыццёвых момантаў у якасці важных, а астатніх — як трывіяльных. Сфатаграфаваць — значыць надаць важнасць». Кожны з прысутных у серыі элементаў рэальнасці — фактычнай або ўяўнай — важны і неабходны таму, хто разглядае фатаграфію.

Ідэя праекта ў тым, што наяўныя рэальныя візуальныя «сляды» і віртуальныя глядацкія рэфлексіі зліваюцца і набываюць выключную афектыўную канцэнтрацыю. «Памятаю гэтыя адчуванні, перабіраючы старыя фатаграфіі, — здаецца, трымаеш у руках жыцці сышоўшых людзей… Востра адчуваеш адсутнасць мінулага часу. Табе невядома, дзе яны і што з імі стала, нават жывыя яны ці не. І ў той жа час разумееш: самі фатаграфіі… яны маюць значэнне, а ўсё астатняе — не, — расказвае Марына і працягвае: — Фатаграфія — гэта квінтэсэнцыя часу. У гэтай абмежаванай фармальнымі рамкамі глыбіні ён настоіўся, стаў даўкім і даў новыя ключы да разумення сэнсу. Ад гэтага займае дых, а ўяўленне прыпісвае людзям і прадметам на фатаграфіі самыя нечаканыя лёсы».

2.

3.

Такім чынам, праект рэ-інтэрпрэтуе мінулы час, але не тое рацыянальнае мінулае, якое сімвалізуюць пыльныя скрыначкі архіва. Мінулае гэтых фатаграфій — неканкрэтнае, нефакталагічнае, і жыве яно толькі ў нашай свядомасці, унутры нас. Так, гэта «несапраўднае», сімуляванае мінулае, і, тым не менш, пасылам для яго адчування выступае рэальнае фота.

Адпраўны пункт праекта — людзі, што «ажыўляюцца» эфектам глядацкіх псеўдаўспамінаў. Але для аўтара істотнае таксама пытанне тэставання магчымасцяў фатаграфіі як медыума. «Як толькі я акцэнтую кадр на чалавеку, ён адразу становіцца першарадным, а для мяне першарадная фатаграфія», — такая аўтарская пазіцыя Марыны. Аднак позіркі з яе твораў так кранальна асэнсаваныя, што міжволі ўзнікаюць эмпатыя і суперажыванне — нават калі чалавечая прысутнасць гранічна мінімалізаваная.

Ды ўсё роўна, *хто* перад намі. Зрэшты, таксама як *калі* і *дзе*.

Творчая стратэгія Марыны адрозніваецца ад метадаў фотажурналістыкі, таму наратыўная дадзенасць, напрыклад, сямейных фотаздымкаў, якія прысутнічаюць у кадры, ёй свядома выключаецца. Тым не менш тут пададзена інфармацыя пра кожны здымак, што можа паслужыць штуршком для глядацкіх рэфлексій. Зрэшты, нават без тлумачальных подпісаў Марыне ўласцівая выключная дакладнасць дакументавання. Ловім кадр, давяраем рэальнасці — так больш сумленна. «Як стаяла», так няхай і будзе зафіксавана.

Прымат фатаграфічнай выявы і сімуляцыя працэсуальнасці — выклік для аглядальніка фотаальбома ці экспазіцыі. Праз фатаграфію інтэрпрэтуецца фатаграфія — і гэта інтэрпрэтацыя інтэрпрэтацыі, дзе першапачатковы абʼект (рэальныя гісторыі людзей, прысутных у фінальным кадры) — толькі стымул для яшчэ адной, глядацкай інтэрпрэтацыі.

Марына верыць у асобасны патэнцыял індывідуальных успрыманняў. Для яе фатаграфія — архіўная адзінка, кластар памяці, які патрабуе суперажыванні сучаснага «перцэпцыяніста», каб праявіцца і загучаць на поўную моц. Таму неабходны афект — і ён няяўна тут прысутнічае. Трагізм сітуацыі ў тым, што людзі на злоўленых Марынай кадрах незваротна змяніліся ці нават памерлі. Мы нічога пра гэта не ведаем, аднак рэальнасць нацюрмортаў і інтэрʼераў, якія іх акаляюць, настолькі прадметная, адчувальная, што, здаецца, знаходзішся там — у першым фатаграфічным пласце. І адтуль складана вырвацца — застаецца толькі бяссільна назіраць за чорна-белымі аблічамі, выцягваючы з нябыту ці самастойна выбудоўваючы іх лёсы.

Гэта асабліва прыгожае суперажыванне — чыстае, без абʼектыўных фактараў і прычын. Мы праецыруем малюнак на сябе — з нашага мінулага, нашых эмоцый, як канструктар, складаем фіктыўныя (дый ці фіктыўныя?) гісторыі незнаёмых людзей.

У цяперашнім, выставачным увасабленні праект Марыны акцэнтавана інтэрактыўны. Наведнікам прапануецца падзяліцца ўласнымі фотаапаведамі, прычым зрабіць гэта можна як у музеі, так і ў віртуальнай супольнасці ў Інтэрнэце. У самой экспазіцыі ж — відэа кнігі, старонкі якой перагортваюцца, фатаграфіі на сценах і ў вітрынах, графіка тэкстаў на прасвет вокнаў… Такія фізічныя параметры вельмі аўтарскага разважання пра фатаграфію. Адкрытага разважання, да якога ўсялякі неабыякавы можа далучыцца.

1–3. Праект Марыны Бацюковай «Свае гісторыі».

ДОСВЕДЫ ВІЗУАЛІЗАЦЫІ РЭАЛЬНАСЦЕЙ

Выстава-інтэрвенцыя Канстанціна Селіханава ў Мемарыяльным музеі-майстэрні Заіра Азгура.

Вольга Рыбчынская

1.

2.

Сучасныя музеі з'яўляюцца структурамі, якія не толькі інстытуцыялізавалі мастацтва, вызначылі схемы яго вытворчасці і спажывання, але таксама сталі прасторай магчымае размовы гледача, мастака, куратара і крытыка. Апошнія некалькі гадоў адзначаны выставамі-інтэрвенцыямі ў гэты сакралізаваны «храм калектыўнай памяці». У асноўным праекты сталі спробамі пераасэнсавання/актуалізацыі музейнай калекцыі ў кантэксце пастаяннай выставачнай экспазіцыі («Музей» Руслана Вашкевіча, Нацыянальны мастацкі музей; «Адзін і многія» Канстанціна Селіханава, Мемарыяльны музей-майстэрня Заіра Азгура; «Адны — такія, іншыя — такія» Тамары Сакаловай, Мемарыяльны музей-майстэрня Заіра Азгура). Праект Канстанціна Селіханава «Адзін і многія. Частка другая. Рэканструкцыя героя» (дзе я займалася куратарскім суправаджэннем) мяняе стратэгію класічнай музейнай інтэрвенцыі, выкарыстоўваючы аб'екты пастаяннай экспазіцыі ў якасці неад'емнай часткі выказвання, раствараючы іх у адзіным «выставачным тэксце». Яны ператвараюцца з асноўных экспанентаў у цытаты, якія ілюструюць мінулае ў дыялогу з сучаснасцю, і сцвярджаюць успрыманне музея як месца калектыўнай памяці, пазбаўляючы гледача пачуцця рэальнасці і правакуючы на разважанні.

Праект будуецца па прынцыпе архітэктурнай інсталяцыі, дзе яна змяшчаецца ў іншы кантэкст, які, у сваю чаргу, з'яўляецца часткай нечага большага — музея. Паводле Барыса Гройса, «інсталяцыя радыкальна мяняе ролю і функцыю выставачнай прасторы. Інсталяцыя функцыянуе за кошт сімвалічнай прыватызацыі публічнай прасторы выставы». Скульптуры Заіра Азгура ператвараюцца ў частку выставачнай зоны, і мастак пераносіць «межы сваіх суверэнных правоў» з аднаго індывідуальнага аб'екта на ўсю гэтую тэрыторыю.

Выстава-інтэрвенцыя Селіханава сканструявана з чатырох частак. Яны, паводле прынцыпу калідора, змяняюць адна адну і плас-

3.

4.

тычна візуалізуюць чатыры магістральныя тэмы. «Тэкст» праекта складаецца з комплексных і шматмерных твораў. «Рэканструкцыя» з'яўляецца спробай стварэння іншай рэальнасці, адрознай ад штодзённай. Гэтая часовая трохмерная канструкцыя нібы паглынае гледача. Напоўненая гукам (Яўген Рагозін), абмежаваная вузкім калідорам, прастора імітуе перманентны стан пераходу, пераўтварэння і перапрацоўкі нашага светаадчування: вузел «мінулае-цяперашняе» рэалізуецца ў фармаце эмацыйнага перажывання — чагосьці больш адчувальнага, чым усведамляльнага. Гук у праекце выконвае ролю натхняльніка-правадніка.

Савецкае грамадства, нашчадкамі якога мы ўсе з'яўляемся, было грамадствам рамонту. І цяпер у нас папулярныя як патрыманыя рэчы, так і былыя ва ўжытку ідэі, мадэлі, сістэмы. Крыху падрамантаваныя, рэканструяваныя «цені на сцяне» — імітацыі, новыя ісціны.

Гэты бясконцы працэс, пастаяннае прайграванне пераасэнсавання, візуалізуецца інсталяцыяй, пазначаючы сімвалічную мяжу — лінію судакранання і супрацьстаяння рэальнага і ўяўнага.

Тэма будучага, узаемасувязі падзей гісторыі ў зменлівым часе раскрываецца ў інсталяцыі «Пасылка». Адразу згадваецца фраза С'юзан Зонтаг яшчэ 1970-х: «Сёння настальгічны час...» Мы працягваем цешыцца стэрэатыпізаванай «выявай ісціны». Канец ХХ стагоддзя з яго пагружэннем у цяперашняе змяніўся неабходнасцю вызначэння новых арыенціраў. Кароткая радасць імгненнага абярнулася непазбежным стварэннем іншых перспектыў, якія наўпрост залежаць ад урокаў гісторыі. Нараджэнне новага стала магчымым у дыялогу з мінулым. Што цяпер для нас гістарычная спадчына? Глабальны рэсурс сэнсаў, стымулаў, сімвалічны капітал, рэалізацыя праекта «прагрэсіўнай настальгіі» (Віктар Мізіяна) альбо вакуум, запоўнены ценямі таго ж мінулага? Гатовы набор для канструявання з засвоеных думак, пераканаўчых тэкстаў, збітых цытат? Пустая пасылка без імя адрасата і зваротнага адрасу.

Інсталяцыя «Цір» — шматсастаўная візуалізацыя наяўнага стану рэчаў, калі крах вялікіх ідэй, усеагульных ідэалогій прыводзіць да татальнага пераасэнсавання сацыяльных і культурных каштоўнасцяў і каналаў іх перадачы. Любое гераічнае або псеўдагераічнае дзеянне з'яўляецца ва ўсеагульнай сусветнай павуціне, на тэлебачанні і паглынаецца гэтай глабальнай машынай камунікацыі. Справядлівасць выказвання «Інфармацыя ёсць самая магутная сіла» як ніколі актуальная. І калі яшчэ 20 гадоў таму спосабы яе трансляцыі знаходзіліся пад сацыяльным кантролем і былі палітычна рэлевантныя, сёння адбылася «прыватызацыя медыяльнай прасторы» (Барыс Гройс). Гэты рэсурс цяпер даступны любому, кожны валодае інструментам маніпуляцыі вобразам. Дастаткова стварыць імітацыю ўчынку і распаўсюдзіць інфармацыю пра яго. Мільёны людзей, уступаючы ў зону прыватных інтарэсаў (web tools: my space, my face, second life), мультыплікуюць самапрэзентацыі прыватных груп і асоб. Усё вызначаюць хуткасць і інфармацыйнае бязладдзе. Калі ў мінулым гэтым рэсурсам стварэння вобраза валодалі нямногія, цяпер гэта магчымасць мільёнаў. На фоне рэальных герояў расце колькасць падманак, тыражуецца ілюзія. Героі змяняюць адзін аднаго, прыходзячы з ніадкуль і сыходзячы ў нікуды, уступаючы ў зону пільнай увагі, «пад прыцэлам» пераасэнсавання, крытыкі і інвентарызацыі. Мішэні ўчарашніх каштоўнасцяў, якія падвяргаюцца знішчэнню-сумневу.

«Герой» — кульмінацыя, лагічнае завяршэнне шматмернага выказвання аўтара. Тут рэалізуецца працэс канструявання героя, аднак пазначаецца не як супрацьстаянне і адкрытае проціпастаўленне мінулага і цяперашняга. Сама прастора пастаяннай экспазіцыі музея выбудоўвае разуменне цэнтральнага аб'екта — твора, які паглынае як вобразы зніклых разам з эпохай актараў, безыменных пераможцаў, так і вылучае рысы сённяшніх герояў. Гэта вобраз сучаснасці, што адначасова перамагла і была зрынута, аб'ект, на які накіраваны ўвесь глабальны ідэалагічны ўдар. Татальнасць і фатальнасць ідэй, тэкстаў вызначаюць становішча фігуры, але не стрымліваюць у спробе супраціву.

Праект мог быць рэалізаваны толькі ў кантэксце музея, ён упісаны ў яго асяроддзе. Бо менавіта тут існуе беспрэцэдэнтная магчымасць збудаваць наратыў, ніякія іншыя медыя на гэта не здольныя. Як сцвярджаў Эрык Бергрэн, шведскі сацыёлаг і культурны даследчык, куратар Музея забыцця: «СМІ проста ствараюць плыню нязначных фактаў, што немагчыма злучыць разам. Музей дае нам шанец паглядзець на карціну з усіх бакоў і ў той жа час выкарыстоўваць розныя магчымасці». У гэтым полі ўдаецца рэалізаваць важную функцыю мастацтва — «дэманстрацыя, візуалізацыя рэальнасцяў, якія звычайна выпускацца з-пад увагі» (Барыс Гройс). Таму праект «Рэканструкцыя героя» становіцца прасторай непатаемнасці.

1. Рэканструкцыя. Інсталяцыя. 2016.
2. Цір. Інсталяцыя. 2016.
3. Пасылка. Інсталяцыя. 2016.
4. Герой. Інсталяцыя. 2016.
Фота Сяргея Ждановіча.

ЗАЙСЦІ З ДРУГОГА БОКУ

«Нічога такога, гэта проста мастацтва» ў галерэі «Ў»

Любоў Гаўрылюк

1.

Для мінскай выставы куратарка Моніка Шэўчык — дырэктарка галерэі «Арсенал» у Беластоку — адабрала з калекцыі шчырыя і шматзначныя работы польскіх мастакоў пачатку 2000-х.

Гэта не просты шэраг і не просты погляд на сучаснае мастацтва: аўтары «Нічога такога...» змушаныя існаваць у сітуацыі, калі не знойдзена разуменне ні ў грамадстве, ні ў прафесійным асяроддзі, калі не адбываецца рэалізацыі амбіцый, а ёсць толькі зусім вузкае кола блізкіх.

«Нічога такога, гэта проста мастацтва» — гучыць амаль як апраўданне, спроба знайсці сваё месца пры зачыненых парадных дзвярах. Але дух усё роўна дыхае, дзе хоча.

Калі прытрымлівацца інструкцыі

Гэты план дзеянняў Тымэк Бароўскі прапануе выкарыстоўваць не без іроніі, але і з доляй самааналізу. Што такое мастацтва і як яно робіцца — пытанне пытанняў, і бываюць сітуацыі, калі на яго даводзіцца адказваць вельмі простымі словамі. Напрыклад, у размове з чыноўнікам ці малаадукаваным гледачом. Тымэк стараецца: пачынае ад погляду чалавека і заканчвае межамі дабра і зла. Сам прыём графічнай схемы вядомы, але, як правіла, не працуе: занадта складаная сутнасць выслізгвае. Тым не менш форма рысунка імітуе пошук адказу, і, як ні дзіўна, ёю карыстаюцца.

Такія ж інструкцыі — правілы гульні — непарушныя для ананімных рэдактараў, што адмовілі ў публікацыі нязручным аўтарам: іх падтрымаў вядомы сваім эпатажам Збігнеў Лібера, сабраўшы іншыя тэксты і фатаграфіі «майстроў». Спрэчныя рэпутацыі і аналіз скандальных перформансаў сышлі ў палітычныя выданні, але аўтар адзначае адвагу мастакоў, а куратарка — пазіцыю Ліберы.

Этычны аспект

Калі адысці, па прапанове Монікі Шэўчык, ад «любімай польскай публікай рамантычнай парадыгмы творцы і твора» і разглядаць сучаснае мастацтва як падставу для дыялогу і дыскусій у грамадстве, этыка становіцца найважнейшай часткай гэтай камунікацыі. Весна Буковец з праектам «Ці патрэбна мастацтва і навошта» асабліва пранізлівая ў інтэрв'ю з бацькамі. Развагі дзеячаў мастацтва прадказальныя — з прафесійнай плоскасці, але вось простыя людзі, не толькі далёкія, але і з негатыўным стаўленнем да арту (рэпартаж аб інсталяцыі з трупамі ці аб праколванні частак цела), знаходзяць свае шляхі разумення і свае фармулёўкі. Мама аўтаркі, Марціна, прыходзіць да разумення мастацтва ад працы ў агародзе, ад усведамлення важнасці здаровага навакольнага асяроддзя і арганічных прадуктаў. Праз іх ёй адкрываецца цэласнасць свету і адчуванне формы — не толькі ў атмасферы сельскай працы, але і ў творчасці.

У Мар'яна, бацькі мастачкі, яшчэ больш прадметны і прагматычны погляд: ён не выкідае старыя рэчы і з іх дапамогай пастаянна нешта рамантуе. Да «мастацтва» ён таксама ідзе інтуітыўна, ад годнасці ручной працы, але і з разумнымі думкамі, фантазіяй, уменнем бачыць невідавочныя рэчы. Для Весны Буковец гэта, несумненна, прызнанне яе вучобы і намаганняў, выбару ў творчасці. І таксама ўваход з іншага, непараднага боку мастацтва.

Убачыць тут саму тэму, безумоўна, можна, але зрабіць з рэпартажаў аб'ект, надаць яму інакшую форму — дыскусійнае пытанне. Хоць, падобна, яно ўжо не абмяркоўваецца: актуальныя рэчы па вызначэнні не жывуць доўга.

Чаму з'яўляюцца рэплікі

Парафраз, рыфмы, амажы. Томаш Мруз з «Аўтапартрэтам...» па матывах твораў

2.

Алега Куліка і Анэта Гжэшыкоўска з каляровымі рэплікамі Сіндзі Шэрман — што гэта? Жаданне паўтарыць вопыт, прыўнесці ў працы аўтарытэтных папярэднікаў рысы, блізкія новаму часу? У рабоце Мруза, на мой погляд, агучаны заклік 1994-га да грамадства 2010-х — убачыць іншае мастацтва, іншых аўтараў, прызнаць права на творчасць без канвенцыйных умоў. «Аўтапартрэт у суправаджэнні пацукоў» — ужо цэлы паход галодных. Атрымаўся ён досыць агідна ў сваёй фізіялагічнасці, якім калісьці быў і перформанс Куліка для рэспектабельнай публікі. Нашы абноўленыя ліберальныя каштоўнасці праз 20 гадоў па-ранейшаму не ўспрымальныя да вывварочвання душэўнага і цялеснага — але калі разабрацца, гэта ўсяго толькі метад. Інструмент распазнання межаў доступу.

Цікава, што ў апошніх інтэрв'ю Алег Кулік распавядае пра тое, як нечакана запатрабаванымі апынуліся яго ўласныя «сабакі» (першая і наступныя рэплікі) — цяпер, праз

3.

столькі гадоў і за межамі РФ. Замежныя куратары ўбачылі ў галодным раззлаваным сабаку, які кідаўся на людзей, вобраз усёй краіны! Вось і яшчэ адзін адказ пра форму актуальнага.

Без бюджэту

Тэма фінансавання, дакладней, яго адсутнасці, не магла застацца за бортам адносін знутры, адносін, пры якіх фасад адрозніваецца ад зместу амаль ужо фантомнасцю. «Заява на працу» Юліты Вуйцік, «Скараціць бюджэт галерэі» Марціна Мацеёўскага недвухсэнсоўна сведчаць пра тое, што адбываецца. І «Пясняр» ад R.E.P. таксама выходзіць на вуліцу: яго не слухаюць, мастачка застаецца без працы — і галерэя ззяе пустатой.

Не без намаганняў, але творцы знойдуць сабе занятак — песню ці нешта яшчэ, акрамя вядучых музеяў, куды звярталася Юліта. Толькі грамадства застанецца без асэнсавання праблем, без уколаў у балючыя кропкі, без вобразаў свайго часу, якія стварае толькі мастак. Пустата, не-праца, голыя сцены галерэі без бюджэту — гэта не твор, гэта бяздзейнасць. Не пошук ідэй, не генерацыя сэнсаў і надзей. Безнадзейнасць. Парадаксальна, што чальцы групы «Magisters», якія працавалі ў рэзідэнцыі нарвежскага праекта, ствараюць вобраз адчужэння прыкладна ў гэтым жа ключы. Іх «Высокі ўзровень свядомасці» не толькі не пакідае шанцаў інтэграцыі ў сусветнае мастацтва, але і выключае ўсякія магчымасці для гэтага — апатыяй, закрытасцю і безвыходнасцю. Мабыць, гэта таксама наступствы траўмы «без бюджэту», так проста з ёю не справішся.

Аналогія замест пасляслоўя

Зайсці з другога боку паспрабавалі і мастакі Польскага павільёна на Венецыянскім архітэктурным біенале — 2016. Экспазіцыя «Fair building», «кірмашовы дом», патрабуе, па словах куратаркі Дамінікі Яніцкай, fair trade — сумленнага гандлю. Ёю становіцца выварат архітэктуры — людзі працы, будаўнікі, пра якіх ніколі не ўспамінаюць, кажучы аб вартасцях архітэктуры. Усе філасофскія і экалагічныя суперканцэпцыі, узнагароды, усё лепшае, што ёсць у выдатных аўтараў выдатных праектаў, забяспечана цяжкай працай. Гэтая праца брудная, фізічная, напружаная і ў небяспечных умовах. Экспазіцыя ўяўляе з сябе будаўнічыя рыштаванні, якія займаюць усю прастору, і некалькі вэб-камер, што фіксуюць працу муляроў, кранаўшчыкоў, мантажнікаў, электразваршчыкаў. У другой зале павільёна гэта абмяркоўваецца. Праект відовішчны, ён закранае сур'ёзны сацыяльны аспект, блізкі сёння для ўсіх напрамкаў мастацтва. У выніку польскі павільён ашаламляльна адрозніваецца ад іншых нацыянальных павільёнаў, запамінаецца так званым простым гледачам, а знойдзены куратарамі ключ сапраўды адмыкае дзверы ў мастацтва з іншага боку.

1. Томаш Мруз. Аўтапартрэт у суправаджэнні пацукоў. Скульптура, сілікон у скрыні.
2. Марцін Мацеёўскі. Скараціць бюджэт галерэі. Акрыл.
3. «Magisters». Высокі ўзровень свядомасці. Фота.
4. Фрагмент экспазіцыі.

4.

ВЯЗЬБА БРОНЗАВАЙ НІТКІ

Ірына Хаўска (Швецыя)

Алеся Белявец

ІРЫНА ХАЎСКА, ВЫПУСКНІЦА ЗНАКАМІТАГА МАСТАЦКА-ГРАФІЧНАГА ФАКУЛЬТЭТА ВІЦЕБСКАГА ПЕДАГАГІЧНАГА ІНСТЫТУТА ІМЯ МАШЭРАВА, РАСПАЧАЛА ТВОРЧУЮ КАР'ЕРУ ПРАЦАМІ Ў ТЭХНІЦЫ ГАБЕЛЕНУ. У 2000-М ЯЕ ЗАПРАСІЛІ Ў НЯМЕЦКІ НІНБУРГ, ТАМ ЯНА НЕ ТОЛЬКІ ЎДАЛА ВЫСТАВІЛАСЯ, АЛЕ І ПЛЁННА ПАВАНДРАВАЛА ПА КРАІНЕ. У 2007-М УСТУПІЛА Ў БЕЛАРУСКІ САЮЗ МАСТАКОЎ. КАЛІ Ў 2009-М ПЕРАЕХАЛА Ў ШВЕЦЫЮ, ПЫТАННЕ НЕ СТАЯЛА, ЦІ ПРАЦЯГВАЦЬ ПРАЦАВАЦЬ У МАСТАЦТВЕ.

ЯК ГЭТА ЧАСТА БЫВАЕ, НОВАЕ АСЯРОДДЗЕ ПАСПРЫЯЛА НОВЫМ ФАРМАТАМ І ТЭХНІКАМ. СЁННЯ ІРЫНА ПРАЦУЕ Ў СКУЛЬПТУРЫ, ДЗЕ ТАКСАМА ЗАЙМАЕЦЦА ПЛЯЦЕННЕМ, АЛЕ НІЦІ ЯЕ ЗВЫЧАЙНА З БРОНЗЫ.

1.

Ірына, што вас натхніла ў новай краіне, як пераезд паўплываў на вашы творчыя прыхільнасці?

— Я вельмі хацела вучыцца наноў, спазнаваць новыя матэрыялы і тэхнікі. Для гэтага былі ўсе ўмовы!

Да творчасці мяне натхняла літаральна ўсё — людзі, велізарная колькасць выстаў, музеяў і канцэртаў у Стакгольме. Я паступіла ў тамтэйшую акадэмію мастацтваў, спачатку на паасобныя курсы, якія мяне цікавілі, а пасля на майстар-праграму, дзе мы — пяць студэнтаў пад кіраўніцтвам двух прафесараў — распрацоўвалі кожны свой праект.

Паступова я стала заўважаць, што пераходжу ў іншыя сферы мастацтва і імкліва набліжаюся да раней недасяжнай скульптуры, разглядаючы яе як малую архітэктурную форму ў навакольным асяроддзі.

Што наконт афіцыйнага прызнання — членства ў творчым саюзе, удзелу ў выставах... Як хутка гэта адбылося?

— Мяне прынялі ў Саюз мастакоў Швецыі ў год пераезду. Працэдура аказалася незвычайна простай: усе, у каго ёсць міжнародныя праекты, выставы і звязаная з мастацтвам адукацыя, падаюць заяўку і прымаюцца на пасяджэнні камітэта без прысутнасці саміх мастакоў. Я проста атрымала пацверджанне і членскі білет па пошце. Асноўная задача Саюза — гэта абарона, у тым ліку юрыдычная, сваіх сяброў. Вядома, ён арганізоўвае для мастакоў розныя сустрэчы, дыскусіі, курсы для вырашэння пытанняў аплаты і ўмоў працы. Любая праява ініцыятывы на карысць Саюза вельмі заахвочваецца.

Якія вашы апошнія праекты і дасягненні?

— Калі ўзяць апошнія тры гады маёй творчасці, то можна сказаць, што я працую над адной і той жа ідэяй, падыходзячы да яе з розных пунктаў гледжання і выкарыстоўваючы розныя метады.

Так, напрыклад, у 2013-м я ініцыявала і кіравала міжнароднай выставай-праектам «Голас жанчыны ў мастацтве» сумесна з Цэнтрам сучаснага мастацтва ў Мінску і шведскімі аўтаркамі. Прадстаўляла сваю творчасць на міжнародным праекце «ACT+ISM», гэта Цэнтр сучаснага мастацтва ў Токіа, выступіла арганізатаркай Тэкстыльнага праекта ў Стамбуле, прыняла ўдзел у Інтэрнацыянальным тэкстыльным біенале ў Бельгіі ў 2015-м.

У 2015—2016 скончыла курсы: «Канкурэнцыя ў мастацтве і архітэктуры», «Публічнае мастацтва ў грамадскім асяроддзі», «Мастацкае даследаванне», «Ліццё з бронзы». Акрамя таго, я працягваю другі год навучання на майстар-праграме па тэме «Візуальная культура».

Як увогуле жывецца мастаку ў Швецыі, наколькі дзяржава ўдзельнічае ў арганізацыі арт-жыцця? Ці ёсць нейкая мясцовая спецыфіка ў дзейнасці музеяў і галерэй?

— Мастак у Швецыі адчувае сябе даволі ўпэўненым і абароненым разнастайнымі дзяржаўнымі арганізацыямі. Усё залежыць ад яго ініцыятывы: ніхто не будзе прыходзіць і настойліва прапаноўваць павялічыць эфектыўнасць працы, але пры жаданні такая магчымасць ёсць. Існуе мноства праграм, у тым ліку міжнародных, накіраваных на падтрымку творцы. Гэта адказнасць самой асобы — выкарыстоўваць ці не наяўныя рэсурсы. Ёсць аўтары, што падпісваюць кантракт з галерэяй, якая прадае працы і прадстаўляе інтарэсы мастака на розных выставах, але і бярэ вялікі адсотак прыбытку (часта 50%) за свае паслугі.

Шведскія галерэі і музеі вельмі зацікаўлены ў пошуку новых нестандартных аўтараў. У нейкім сэнсе, мастак у Швецыі належыць да такой своеасаблівай элітнай касты, сям'і, дзе ўсе ўсіх ведаюць і часта перасякаюцца, выстаўляюцца разам. Існуе шмат выстаў, на якіх ты маеш магчымасць пра сябе заявіць з умовай, што кампетэнтнае журы прызнае тваю творчасць цікавай. Імпануе адкрытасць і сумленнасць працы мастацкага журы, члены якога ніколі не змешваюць асабістыя і агульныя інтарэсы.

А ўвогуле мастацтва тут часта становіцца прыбытковым бізнэсам для тых, хто ім прафесійна займаецца.

Вы працавалі ў прыватнай школе ў Швецыі, а шведская школа сёння выклікае ва ўсіх велізарную цікавасць, бо нестандартныя падыходы да працэсу навучання прыводзяць да вельмі парадаксальных вынікаў. Як там выкладаюць мастацтва дзецям?

— Пра шведскую сістэму адукацыі я магу гаварыць гадзінамі. У першы ж год майго знаходжання ў гэтай краіне мяне запрасілі выкладаць мастацтва для дзяцей, якія мелі да гэтага прадмета адмысловую цікаўнасць. Лекцыі па мастацтве вельмі адкрытыя. Дзеці самі падзяляюцца на групы, ёсць 4-5-6 праектаў, вучні выконваюць іх на працягу года. У школе ўсе прадметы змешваюцца паміж сабой, таму выкладчык па мастацтве можа супрацоўнічаць з выкладчыкамі, напрыклад, па хіміі, геаграфіі, і дзеці працуюць над адным для ўсіх трох прадметаў праектам. На ўроку мастацтва працуюць над яго мастацкай часткай. Гэта можа быць фільм, які вучань сам здымае, мантуе, агучвае сумесна са сваімі аднакласнікамі. Тэхнічнае абсталяванне школ, як і дзіцячых садкоў, перавышае ўсе чаканні.

З сістэмай шведскай школы мне давялося цесна сутыкнуцца з самага першага дня, бо я прыехала з двума сынамі. Іх школьная сістэма пастаянна ўдасканальваецца! Шведы вельмі жадаюць захаваць баланс паміж шчырай цікавасцю дзяцей і абавязковым узроўнем ведаў, неабходным для паступлення ва ўніверсітэты іншых еўрапейскіх краін. Аднак! Ніхто нікога нічога не прымушае рабіць! Дзіця само вырашае, што яму цікава, а што не. З гэтым адразу ж паўсталі праблемы ў майго малодшага сына, бо яму было 9 гадоў і ён паспеў крыху ўвабраць у сябе нашу абавязковую сістэму, чакаючы, што ён атрымае заданні, а выканаўшы іх, заслужыць адзнаку. «Не!!! Мы будзем чакаць столькі, колькі трэба, пакуль ваш сын сам не прыйдзе да рашэння, што яму цікава і якім чынам ён жадае вучыцца», — пачула я ў школе.

Так стымулюецца асабістая адказнасць з акцэнтам на праблему. Адным з любімых і важных прадметаў для дзяцей з'яўляецца матэматыка, выкладанне якой вельмі адрозніваецца ад нашага. Найперш важнае развіццё логікі, ты павінен аргументаваць і даказаць іншым, што твой ход думак правільны. Ад тваіх аргументаў залежыць вынік. Гэтая якасць спатрэбіцца дзецям у дарослым жыцці.

Дзеці вельмі часта робяць прэзентацыі па розных прадметах, прычым матэрыял яны павінны накапаць самі. Як у вучня ў цябе

2.

ёсць магчымасць узяць інтэрв'ю ў караля, калі тваё школьнае заданне гэтага патрабуе. Усе арганізацыі і прыватныя людзі паставяцца з вялікай павагай і выдаткуюць столькі часу, колькі патрэбна, калі дзіця звернецца з праблемай, якую ён вырашае ў рамках хатняга задання!

Гэтая краіна ўвогуле вельмі адказна ставіцца да кожнага дзіцяці.

Як вы прыйшлі да свайго скульптурнага метаду?

— Я пачала шлях у мастацтве з габелена і не перарывала гэтую «чырвоную нітку», выяўляючыся ў іншых тэхніках. У працах імкнуся захаваць цеплыню тэкстылю нашых бабуль, якія так хацелі стварыць утульнасць і дабрабыт у хаце. Менавіта таму я ўрэшце звярнулася да ўстойлівага і цяжкага матэрыялу — у надзеі перадаць мяккую, гнуткую нітку і тканіну. Я раблю «вязаныя» гаплікам бронзавыя і бетонныя работы.

Для мяне важна, каб фактура паверхні мела такое ж значэнне, як ідэя ці сілуэт.

Калі я бываю на розных міжнародным выставах, заўсёды назіраю, куды рухаецца сёння скульптура, якія матэрыялы выкарыстоўваюцца, якія патрабаванні актуальныя. Дынаміка ліній і форм, дастаткова абстрактная трактоўка з магчымасцямі для гледача прыняць удзел і сфармаваць свае асацыяцыі — вось тыя нешматлікія прынцыпы, чым кіруюцца мастакі для стварэння аб'екта ў навакольным асяроддзі. А ён будзе знаходзіцца ў дыялогу з сотнямі людзей, што будуць праходзіць паўз яго.

Сваімі скульптурамі я расказваю гісторыі, выказваю меркаванне адносна працэсаў, якія адбываюцца сёння і ўплываюць на заўтрашні дзень...

Вы працуеце з целам. Ці займаліся адмыслова гендарнымі даследаваннямі? Ці ваш падыход інтуітыўны? Што для вас жаночае ў мастацтве?

— Гендарнае пытанне цікавіла мяне заўсёды. Я вырасла сярод вайскоўцаў, а гэта, як правіла, мужчыны. Я ўвабрала ў сябе мужчынскі пункт гледжання на розныя пытанні. Калі паступіла на мастацка-графічны факультэт у Віцебску, там таксама, у 1988 го-

дзе, было не вельмі шмат дзяўчат. Я прывыкла, што на чале дзяржавы, у якой я была выгадавана, стаяць мужчыны і апошняе вырашальнае слова — за імі.

Воляю лёсу я апынулася ў краіне, змешчанай у першай пяцёрцы па размеркаванні сіл з гендарнай пазіцыі — як у эшалонах улады, так і ў іншых месцах. У шведаў прынята законам 50/50 — жанчын і мужчын — і крый божа гэты закон каму-небудзь парушыць. Вывучаючы скульптуру адначасова са спецыфікай шведскай дзяржавы, мне ўсё больш хацелася прыдумаць свой унікальны, жаночы почырк! Я хацела напісаць вялікімі літарамі: я — жанчына, якая стварае жаночыя скульптуры, можа быць, часам незразумелыя і правакацыйныя для ўладных мужчын!

Што сёння скульптура? Дзе яе межы? Як ваша скульптура ўзаемадзейнічае са сваім асяроддзем?

— Сучасная скульптура — гэта ўжо не толькі вершнік на кані ці, скажам, велізарная постаць магутнай жанчыны, адна нага якой пераўзыходзіць таўшчыню ўсёй мяне... Сённяшняя скульптура не мае межаў, і адным з найважнейшых яе прынцыпаў з'яўляецца ўцягванне людзей і прасторы ў працэс стварэння. Сённяшняя скульптура адлюстроўвае наш час! Час імгненна змяняецца, ён вызначаецца татальнай перавагай тэхнікі ва ўсіх сферах нашага жыцця. Такім чынам, хуткасць, дынаміка, інфарматызацыя.

Ці можа асяроддзе выцягнуць дрэнную ці загубіць добрую працу?

— Натуральна, яно вельмі ўплывае на ўспрыманне твора! Скульптура можа загінуць, знікнуць праз дамінуючае і непасоўнае атачэнне.

Аднак я не згодна з паняццямі кепскай ці добрай працы. Хто тут вырашае? З гісторыі мы ведаем мноства прыкладаў пасмяротнага прызнання вялікіх мастакоў, бо гэта наша прафесія:ісці наперадзе часу! Мы павінны і жадаем прыдумляць новыя, няісныя раней стылі і формы і, натуральна, чалавеку, які не разумее ідэі мастака, самым простым падаецца сказаць, што гэта дрэнна.

А як тэхнічна адбываецца працэс стварэння? Вашы работы бываюць вялікіх памераў. Ці не падыходзілі вы да думкі, або, можа, вам казалі: не, гэта не жаночая праца.

— Я дастаткова доўга жыву ў Швецыі, і ў мяне няма такіх комплексаў. Я — чалавек, і мне цікава выпрабоўваць межы. Дзе яны?

У працэсе працы я выкарыстоўваю самыя розныя матэрыялы, часта гэта рэшткі папярэдніх эксперыментаў, што дзіўным чынам яднаюцца ў адно цэлае. Часам я, сама таго не ведаючы, працавала над часткамі адной скульптуры, якія пасля плаўна

3.

перацякалі ў адно, утвараючы нешта, што натхняла мяне. І праца доўжылася.

Як вашы работы нараджаюцца — з вонкавай ці ўнутранай запатрабаванасці? З замоў? Ці яны зазвычай — «хатнія нарыхтоўкі», якія вы потым прапануеце на нейкія праекты...

— Падчас стварэння ўдзельнічаюць усе рэцэптары, уся асоба цалкам, ты знаходзішся ва ўключаным стане, як лакатар, таму натхненне можа прыйсці і пасля аб'явы пра мастацкі конкурс, і без думкі пра будучую рэалізацыю. Я працавала таксама над аб'ектамі для, напрыклад, новай школы ці лякарні, бо гэта вельмі тут тыпова: задумваць удзел мастака яшчэ на стадыі планавання, а яго меркаванне з'яўляецца адным з вызначальных.

А ўвогуле крыніца натхнення для мяне — вялікія жанчыны-скульптары, творцы з сусветным імем, што здолелі заняць сваё годнае месца ў гісторыі. Напрыклад, Ева Хэсэ, нямецка-амерыканская мастачка з вельмі няпростым лёсам, блізкая мне па манеры і працэсу працы. Вельмі рэфлексоўная, адпраўны пункт работы Хэсэ— матэрыял. Як кажуць пра яе сябры: «Яна ніколі не пераставала гуляць з матэрыяламі», і для мяне гэта таксама важна ў творчасці. Часта мае працы натхнёныя менавіта спецыфічнымі асаблівасцямі матэрыялу. У гэтым я салідарная з яшчэ адной вялікай мастачкай нашага часу — Луіз Буржуа, якая адважна і шмат эксперыментавала, пакінуўшы пасля сябе мноства цудоўных ідэй на тэму жанчыны і мацярынства. Як і Барбара Хэпворт... Усім гэтым вартым захаплення асобам, на вялікі жаль, давялося адмовіцца ад сямейнага шчасця, ад магчымасці мець дзяцей, іх мужчыны не вытрымлівалі таго факту, што гэтыя жанчыны былі замужам за сваёй творчасцю. Я ж удзячная лёсу: змагла выхаваць цудоўных хлопцаў, якім сёння 22 і 17 гадоў. Адзін з іх — будучы архітэктар, і сучаснае мастацтва вельмі ўплывае на яго погляды на архітэктуру.

Што вы лічыце сваім асаблівым поспехам, сваім адкрыццём? Якія новыя магчымасці дала вам новая тэхніка?

— Для любога мастака асаблівым поспехам лічыцца стварэнне сваёй, не падобнага ні да якой іншай мовы выражэння. Калі людзі, што бачылі мае скульптуры ўсяго адзін раз, пазнаюць мой стыль. Ура! Я зрабіла гэта! Я знайшла свой почырк...

Больш за ўсё мяне натхняе магчымасць перадачы мяккага, тактыльнага ў халодным і манументальным. Два такія дыяметральна процілеглыя матэрыялы сустракаюцца і зліваюцца разам у маіх скульптурах! Мяне натхняе думка, што немагчымае магчыма. Я апантана веру: мае скульптуры адкрыюць новыя магчымасці для бетону. У Швецыі ёсць інстытут бетону, калі я да іх прыйшла і распавяла сваю ідэю, яны шчыра пасмяяліся, сказаўшы, маўляў, нічога не выйдзе. Аднак зацікавіліся і прапанавалі свае назапашаныя досведам хітрасці для ўтаймавання наравістага бетону, які патрабуе дакладнага тэхналагічнага падыходу. Па грамах вымяраць суадносіны. Не! Гэта не для мяне! Я ламала і буду ламаць межы! Толькі маё ўяўленне можа камандаваць маімі дзеяннямі. Я нарадзілася ў кашулі, не маючы магчымасці дыхаць, і, разарваўшы мяжу паміж сабой і асяроддзем, раблю гэта заўжды. Не! Я гатовая да новых паваротаў у маёй творчасці, бо мой мозг шукае натхнення паўсюль і заўсёды. Я люблю жыццё і вельмі жадаю данесці людзям, што нашы будзённыя гісторыі таксама вартыя стаць скульптурай, якая будзе стаяць на плошчы нароўні з помнікамі знакамітым асобам.

1. Ірына Хаўска ў майстэрні.

2. «Калі б я кіравала светам». Бронза. 2016.

3. Новая перспектыва. Бронза. 2016.

4. Гэты душэўны свет. Макет. 2014.

5. «Маё цела — усяго толькі модная сукенка?..». Бронза. 2016.

4.

5.

1.

ЗБІРАЛЬНІЦА

Да 90-годдзя Вольгі Церашчатавай, заснавальніцы Музея старажытнабеларускай культуры

Вольга Бажэнава

Як сцвярджаюць гісторыкі, вехі культуры — гэта падзеі, і ў іх аснове — людзі, якія зрабілі першы, цяжкі крок у невядомае і адкрылі значнае з такой сілай і пераканальнасцю, што разварот у мінулае стаў немагчымым. Такой першаадкрывальніцай старога беларускага мастацтва і стваральніцай музея іканапісу, скульптуры і этнаграфіі Беларусі была Вольга Васільеўна Церашчатава (1926—1992). Навуковец, збіральніца, сціплая працаўніца, якая адыграла ў гісторыі нашай культуры выбітную ролю. Яе ўнёсак не ацэнены ў поўнай меры, але памяць пра Вольгу Церашчатаву жыве ў музеі, у сэрцах яе калег, сяброў і вучняў.

Беларусь позна ўступіла на шлях аховы сваёй культурнай спадчыны. На гэта багата прычын. Шматгадовая адсутнасць сваёй дзяржаўнасці. Практычнае знішчэнне магнацкіх калекцый мастацтва ў выніку рэквізіцый маёмасці актыўных удзельнікаў паўстанняў 1830—1831 і 1863 гг. Разбурэнне манастыроў падчас царкоўных рэформаў Кацярыны ІІ і Мікалая І. У другой палове XIX стагоддзя калекцыі сакральнага мастацтва былі ў царкоўных зборах Віцебска, Мінска і Магілёва, але пасля вывазу каштоўнасцей у расійскую глыбінку перад Першай сусветнай вайной у 1914 годзе беларускія скарбы аказаліся раскіданымі па розных месцах, большасць — страчанымі незваротна.

Піянерамі сістэматычнага збірання старажытнабеларускіх артэфактаў былі выбітныя дзеячы першага беларускага Адраджэння браты Іван і Антон Луцкевічы. Яны адкрылі ў 1919 годзе Беларускі музей у Вільні, які праіснаваў да 1939-га. У 1945 годзе калекцыя братоў Луцкевічаў была расфармавана і экспанаты раздадзены музеям Вільнюса, за пяць год да таго стаў сталіцай суседняй Літвы.

Урад Савецкай Беларусі адкрыў у 1919 годзе Мінскі абласны музей на аснове рэквізаваных калекцый дваранскіх сядзібаў і царкоўных збораў. Прыкладна 70 абразоў на дошках XVII—XVIII стагоддзяў былі апісаны Міколам Шчакаціхіным, першапраходцам у вывучэнні гісторыі беларускага мастацтва. Але ён быў рэпрэсаваны ў 1930-х, а помнікі выяўленчага мастацтва вывезены немцамі ў гады Другой сусветнай вайны.

Алена Аладава, шматгадовая дырэктарка ўзноўленай у 1944 годзе Дзяржаўнай карціннай галерэі, збірала калекцыю рускага мастацтва; сакральнае і старажытнабеларускае ў музеях тады было пад падвойнай забаронай — як помнікі рэлігійнага культу і як творы нацыянальнай культуры. Гэта працягвалася прыблізна да 1970-х.

Аддзелы старажытнарускага мастацтва ў сталічных і правінцыйных музеях Расіі сталі адкрывацца з сярэдзіны 1970-х на падставе наяўных, але раней не экспанаваных фондавых калекцый, сабраных яшчэ ў 1920—1930-х. У Беларусі такіх калекцый не было праз прычыны, названыя вышэй. У экспазіцыі Дзяржаўнага мастацкага музея ў сярэдзіне 1970-х толькі два абразы (XVI і XVIII стагоддзяў) і дзве скульптуры (XVIII) сведчылі пра амаль тысячагадовую гісторыю беларускага мастацтва.

Новы перыяд у збіранні калекцыі датуецца 1968 годам, калі распачала сваю дзейнасць Вольга Васільеўна. Пра тое, што калекцыі іканапісу можна збіраць, ніхто і не думаў. Усё пачыналася як навуковая праца для Збора помнікаў гісторыі і культуры народаў СССР, бо Савет Міністраў СССР у 1968-м прыняў рашэнне пра выданне гэтага 200-томнага кампендыума.

Збор матэрыялаў для выдання сямі тамоў, адведзеных БССР, быў даручаны Інстытуту мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР. Неўзабаве высветлілася, што ў Беларусі няма спецыялістаў у вобласці сярэднявечнага сакральнага мастацтва. З чатырох экспедыцый, накіраваных у Брэсцкую вобласць улетку 1970 года, адна была арганізавана на добраахвотных пачатках. Яе складалі маладыя энтузіясты, кіраваныя навуковым супрацоўнікам мастацкага музея Элеанорай Вецер (1932—2011). Без спецыяльнага транспарту за тры тыдні яны сабралі неабходную інфармацыю на тэрыторыі двух раёнаў і прывезлі ў Менск каля 60 помнікаў жывапісу, скульптуры і дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва. Яшчэ некалькі датаваных абразоў прывезла і група, якую ўзначальвала Вольга Церашчатава. Астатнія не прывезлі нічога, бо гэта не прадугледжвалася вытворчым заданнем.

Аднак ад неабыякавага стаўлення да артэфактаў, якія аддавалі самі храмы, да стварэння музея, сховішча, рэстаўрацыйнай службы пройдзе яшчэ некалькі гадоў, напоўненых, у першую чаргу, абаронай матэрыяльных сведчанняў нашай гісторыі — сакральных рэчаў, цудам захаваных у цэрквах. Але Вольга таксама прыйшла ў царкву як верніца. Мітрапаліт Філарэт, які ў 1978-м распачаў служэнне ў Беларусі, стаў яе сябрам і апекуном. У тыя складаныя часы самыя цёплыя кантакты злучалі Церашчатаву са святарамі ўсіх канфесій. І жыццё і праца патрабавалі мужнасці, сумленнасці, адданасці справе. Акадэмічная кар'ера спынілася, Вольга Васільеўна не стала рыхтаваць доктарскую дысертацыю, усе яе сілы былі аддадзены будаўніцтву музея…

Вольга Церашчатава (у дзявоцтве Арцёмчык) нарадзілася 22 ліпеня 1926 года ў мястэчку Лоеў, у самым паўднёва-ўсходнім кутку Беларусі. Памятаю, як яна распавядала мне пра родныя абшары, траву ў палях, над якімі, здавалася, дзяўчынка Воля парыла птушкай. Пачуццё прыгажосці, густ і ўражальная інтуіцыя былі адтуль, з палёў роднага краю. Да пачатку вайны Вольга скончыла толькі няпоўную сярэднюю школу. Пасля — два цяжкія гады акупацыі, якія запомніліся ёй пастаянным страхам выгнання ў Германію. Але ўвосень 1943-га Лоеў быў вызвалены савецкім войскам, і ўлетку 1944-га, калі дзяўчыне споўнілася 18, яна сышла добраахвотніцай — і не проста ў армію, а ў разведшколу КДБ, дзе яе кшталтавалі як радыстку.

Аднак да таго часу, калі яна набыла ваенную спецыяльнасць, неабходнасць засылання ў тыл суперніка выведвальна-дыверсійных груп адпала. У 1947 годзе Вольга Васільеўна выйшла замуж і разам з мужам з'ехала служыць у Германію. Там у яе нарадзіўся сын, а ў 1952 годзе сям'я вярнулася ў Мінск. І Церашчатава наноў пачынае асвойваць мірную прафесію: паступае вучаніцай у друкарню газеты «Звязда» і адначасова ў вячэрнюю школу. А пасля — на завочнае аддзяленне Маскоўскага паліграфічнага інстытута, па заканчэнні — у аспірантуру Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР. У 1968-м абараніла кандыдацкую дысертацыю, прысвечаную кніжнай графіцы даваеннай Беларусі.

Неўзабаве Вольгу Васільеўну прызначылі кіраўніцай групы выяўленчага мастацтва ў наваствораным Сектары збору помнікаў. Тое быў няпросты крок. Мала сказаць, што ў Паліграфічным інстытуце даволі павярхоўна знаёмілі з сакральным хрысціянскім мастацтвам і нічога не казалі пра беларускае. У самой Беларусі гэта быў час глыбокага забыцця ўласнай праўдзівай гісторыі і культуры. На тыя дысцыпліны было накладзена табу. Але маладая даследчыца мела глыбокае, прыроднае, тонкае адчуванне прыгожага і ўменне глядзець на рэчы незашоранымі вачамі.

З набыткаў экспедыцый 1970 года пачала складацца акадэмічная калекцыя старажытнабеларускага мастацтва. Пачалося яго вывучэнне і супрацоўніцтва Церашчатавай з групай памочнікаў-добраахвотнікаў. Вольга Васільеўна ўмела прыцягваць людзей, спачатку справай, потым ужо прыгажосцю і каштоўнасцю артэфактаў калекцыі. У музеі збіраліся самыя выбітныя людзі таго часу, прыязджалі маскоўскія сталічныя і замежныя навукоўцы. Можна згадаць пра члена-карэспандэнта Расійскай акадэміі мастацтваў Алега Швыдкоўскага, дырэктара навукова-даследчага інстытута рэстаўрацыі ў Маскве Івана Горына, кіраўнікоў маскоўскіх установаў, але больш важна ўспомніць пра беларускіх аднадумцаў Вольга Васільеўны, якія ўдзельнічалі ў экспедыцыях і выконвалі першыя даследаванні помнікаў, — Юрыя Хадыку, Валерыя Філіпава, Ірыну Быцеву, Людмілу Іванову, многія з іх пасля пайшлі працаваць у музей — Эльза Максімава, Аляксандр Ярашэвіч, Мікалай Мельнікаў, Уладзімір Карэлін. Сабралася незвычайная каманда маладых энтузіястаў — Ганна Фурс, Аксана Варатнікова, Алена Котава, Анатоль Літвіновіч. І сёння там цудоўныя даследчыкі, але мы згадваем самых першых, што ішлі поруч з Вольгай Васільеўнай. Варта ўспомніць супрацоўнікаў правінцыйных музеяў, якіх Церашчатава таксама далучала да працы, запрашала ў экспедыцыі — Людмілу Карнілаву і Ніну Ляшчонак. Гэтыя гродзенскія даследчыцы змаглі сабраць у музеі гісторыі і рэлігіі ўнікальны збор помнікаў старажытнабеларускай культуры.

3.

4.

2.

У 1974 годзе пракацілася чарговая хваля барацьбы з нацыяналізмам, арганізаваная ў чаканні праверкі камісіяй ЦК КПСС ідэалагічнай працы ў КП Беларусі. Элеанора Вецер была звольненая з НАН, а акадэмічная калекцыя абразоў перададзена ў запаснікі Дзяржаўнага мастацкага музея, бо ніхто не хацеў браць адказнасць за яе наяўнасць у сваіх сценах. У такіх варунках менавіта Вольга Церашчатава працягнула працу па зборы помнікаў для ўжо запланаванага Музея старажытнабеларускай культуры з добраахвотнікамі і сумесна са сваёй каляжанкай Алай Лявонавай.

У час з 1974 па 1979 Вольга Васільеўна істотна пашырыла кола помнікаў для калекцыянавання, уключыўшы ў яго народнае мастацтва і этнаграфію. Церашчатава пісала тэксты для Збора помнікаў і шасцітомнай «Гісторыі беларускага мастацтва», сачыла за будаўніцтвам і абсталяваннем памяшкання музея і некалькі разоў у год выязджала ў экспедыцыі. Пачала рыхтаваць маладых даследчыкаў, і я аказалася першай і адзінай яе аспіранткай.

Стыль палявой работы Вольгі Васільеўны заўсёды вылучаўся высокай культурай. Яна ніколі не ашуквала людзей, не забірала помнікі з храмаў сілай, а тады гэта было магчымым. Толькі тое, што не трэба храму ці вельмі трэба музею. І толькі са згоды святароў і прыходу. І ніколі за грошы, акрамя помнікаў этнаграфіі — посцілак, ручнікоў, тканых дываноў, адзення, ганчарных вырабаў, музычных інструментаў і традыцыйных прылад працы. Даследчыца знайшла і прывезла ў Мінск з Маларыты найстаражытнейшы абраз грэчаскага пісьма «Божая Маці Замілаванне» XV стагоддзя, захаваны ў Беларусі, але пазней выкрадзены з музея. Сваімі рукамі зняла ў зачыненым касцёле ў Дрысвятах карціну «Пакланенне вешчуноў» 1514 года. Былі выпадкі, калі ў Акадэмію

навук перадавалі артэфакты толькі пасля таго, як святары запэўніваліся, што прыехала экспедыцыя Церашчатавай. Ёй удалося пераканаць кіраўніцтва Вільнюскага музея этнаграфіі перадаць у Мінск калекцыю дзіцячых цацак з даваеннага музея Луцкевічаў, а з маскоўскага Дзяржаўнага гістарычнага музея вярнуць сем абразоў з даваеннай экспазіцыі мастацкай галерэі БССР. Сабраная Вольгай Васільеўнай і іншымі рупліўцамі калекцыя налічвае некалькі сотняў значных твораў старажытнабеларускага мастацтва. Усё гэта пацверджана дакументамі, музейнымі актамі. Памятаю, як адно сіла пераканальнасці Вольгі Васільеўны дазволіла ўзяць у касцёле ў Крывічах (Салігорскі раён Мінскай вобласці) партрэт фундатара Андрэя Укольскага, на той момант пагрызенага пацукамі. Калі б не даследчыца, твор не перажыў бы зіму.

Адначасова ёй даводзілася праяўляць выключныя здольнасці да кампрамісу, вырашаючы складаныя гаспадарчыя і арганізацыйныя пытанні з людзьмі, якія зусім не гарэлі жаданнем адкрыць першы сапраўды нацыянальны музей, са звычайнымі бюракратамі, ад згоды якіх залежала вырашэнне кожнай дробязі. Тут ёй дапамагалі і партыйны стаж, і пяць ветэранскіх медалёў.

Музей адкрыўся 15 мая 1979, у дні, калі адзначалася 50-годдзе Акадэміі навук. Адкрыўся як база для вывучэння мастацкай культуры беларускага народа. У трох вялікіх залах былі выстаўлены сотні твораў выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва, узоры народнага адзення, ткацтва, прадметы побыту, прылады працы, цацкі і музычныя інструменты. Развіццё ўяўленняў пра прыгажосць прасочвалася ад археалагічнай эпохі неаліту да XX стагоддзя. Экспазіцыя ахоплівала ўсе бакі традыцыйнай культуры Беларусі: працоўную, пабытовую і прафесійную — ва ўсіх яе шматгранных праявах. У фондах, абсталяваных па апошнім слове тэхнікі, знаходзілася каля 15 тысяч экспанатаў, у тым ліку каля 1000 помнікаў мастацтва. Акрамя таго, архіў музея сканцэнтраваў дакументальныя дадзеныя пра помнікі, якія засталіся на месцах. Вольга Васільеўна выдала каталог музея і чатыры зборнікі артыкулаў, прысвечаных асобным пытанням гісторыі беларускай культуры, што аб'яднালі мноства тады яшчэ маладых і гарачых даследчыкаў.

Вольга Церашчатава памерла 30 сакавіка 1992 года ад кровазліцця ў мозг. За свой грамадзянскі подзвіг не была ўганаравана. Але музей, першай дырэктаркай якога яна была, жыве, як і жыве памяць пра гэтага выдатнага чалавека.

1. Вольга Церашчатава перад уваходнай брамай касцёла ў вёсцы Дунілавічы Пастаўскага раёна. Лістапад 1979.

2. Падчас экпедыцыйнай працы ў царкве вёскі Вавулічы Драгічынскага раёна. 1980.

3. Разам з мітрапалітам Мінскім і Беларускім Філарэтам у рэстаўрацыйнай майстэрні Музея старажытнабеларускай культуры. 1980.

4. Разам з народным паэтам БССР Максімам Танкам і паэткай Ларысай Геніюш у экспазіцыі Музея старажытнабеларускай культуры. 1982.

5. Разам з рэстаўратарамі Пятром Журбеем (на пярэднім плане) і Аркадзем Шпунтам. 1978.

6. Падчас экспедыцыі па Гродзеншчыне. Другі злева — Юрый Хадыка, у цэнтры — Элеанора Вецер, Вольга Церашчатава і Данута Бічэль. Ліпень 1975.

1–4 — фота Мікалая Мельнікава, 5 — фота з фотаархіва ІМЭФ, 6 — фота Уладзіміра Карэліна.

The September issue of *Mastactva* greets its readers with the topical rubric **The Year of Culture**, where the state of Belarusian animation is analyzed by Antanina Karpilava (p. 2). Then, naturally, follow **Coordinates** — regular columns by Dzmitry Padbiarezski, Tattsiana Mushynskaya, Liubow Gawryliuk, Alesia Bieliaviets and Zhana Lashkievich, which will provide you with guidelines for every kind of art (p. 3).
An art portfolio created, galleries visited, an exhibition arranged, a catalogue published, what is next? Developing! Natallia Garachaya, a scholar of art, curator and our guide to the world of contemporary art, offers **The Survival Instruction** both to beginners and experienced masters of art - there is never too much knowledge (p.6).
There are three interesting Belarusian photo albums on Natallia Garachaya's **Bookshelf** (p. 7).
The first thematic rubric is **Music**. Natallia Ganul provided a comprehensive appraisal of *The Marriage of Figaro* at the Bolshoi Theatre (***To Install Updates?..***, p. 7), Tattsiana Teadarovich prepared a **Master Class** from the opera singer Dzmitry Kapilaw (p. 11) and Aliaksander Milto turns the fundamental **Cultural Layer** — from the history of the country's best music school, part one (***All the Roads Led There...***, p. 14).
In the **Choreography** rubric, Sviatlana Ulanowskaya produced a weighty review of the contemporary dance festivals in the Czech Republic (***Contemporary Dance. Between Theory and Practice***, p. 18).
The next **Theatre** rubric carries a series of profound materials. Reviews of theatrical events and appraisals of notable (or simply much talked-of) performances are prepared by: Dzmitry Yermalovich-Daschynski (*The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* and *The Garden* in Andrey Sawchanka's Theatre Project, p. 24); Aliona Parfiyanovich (*Theatre in the Prison* special project, p. 24); Zhana Lashkievich (*Belarusian Vaudevilles* at the Young People's Theatre, p. 27); guest performances of the Chernihiv Theatre in Gomel are reviewed by Uladzimir Stupinski (p. 28) and Dzmitry Yermalovich-Daschynski (p.29).
The same rubric also carries the **Cultural Layer** from Aliaksey Khadyka dedicated to Sergey Yesenin's unexpected and curious link with Belarus — through the famous poem about the Belarusian actor Vasily Kachalov's dog (***With Jim's Luck***, p. 30).
The September **Visual Arts** rubric offers a rich variety of themes. We take a look at the present-day exhibitions and their reviews from Aliaksey Khadyka (Barys Arakcheyew's exhibition at the Mikhail Savitski Art Gallery, p. 32), Volha Klip (exhibition «New paint.ru» at the House of Pictures Gallery, p. 33), Pavel Vainitski (Maryna Batsiukova's exhibition at the Yanka Kupala Museum, p. 34), Volha Rybchynskaya (Kanstantsin Sielikhanaw's exhibition at the Zair Azgur Workshop Museum, p. 36) and Liubow Gawryliuk («Nothing Special, It Is Just Art» at the Ў Gallery, p. 38).
Alesia Bieliaviets starts a new section in the **Visual Arts** — **Our Foreigners**. The September double presentation connects Belarus with Sweden — everything about Iryna Hauska's contemporary art at first hand (***Bronze-thread Crocheting***, p. 40).
For Volha Tsieraschatava's 90[th] birthday *Mastactva* prepared a substantial **Cultural Layer**. Volha Bazhenava writes about the remarkable Belarusian scholar of art, founder and first director of the Museum of Old Belarusian Culture (***Collector***, p. 44).
The publication is concluded with the **Collections** rubric — a virtual journey in search of unique works of Belarusian art. In September, Aliaksander Yarashevich talks about the Museum of Old Belarusian Culture (p. 48).

Музей старажытнабеларускай культуры

Аляксандр Ярашэвіч

Ідэя Музея старажытнабеларускай культуры ўзнікла «знізу»: спачатку ў Акадэміі навук з'явіліся абразы, прывезеныя экспедыцыямі Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклёру з удзелам аматараў з Інстытута фізікі, а пасля нарадзілася мара стварыць у Акадэміі Музей. Дырэкцыя ІМЭФ перадала творы ў Дзяржаўны мастацкі музей БССР. А ў 1976 г. прэзідэнт Акадэміі навук Мікалай Барысевіч падпісаў пастанову аб стварэнні ў Інстытуце навуковага сектара і адначасова — Музея старажытнабеларускай культуры. Загадчыцай была прызначана Вольга Церашчатава, і гэты выбар стаў вельмі ўдалым. Кантактная і настойлівая, усе праблемы музея яна вырашала непасрэдна з кіраўніцтвам Акадэміі. А яе талентам збіральніцы можна толькі захапляцца.
Канцэпцыя музея ў тым, каб сабраць і паказаць хоць бы пасобныя старонкі 1000-гадовай гісторыі культуры беларусаў, тым больш што ў Акадэміі навук ужо былі назапашаныя матэрыялы. Апрача залы помнікаў сакральнага мастацтва, запланаваны экспазіцыі этнаграфіі, народнага касцюма, керамікі — тых раздзелаў, якія вывучаліся ў ІМЭФ. Больш таго, навукоўцы з Інстытута гісторыі (Георгій Штыхаў, Юрый Заяц і іншыя, усіх не пералічыць) перадалі экспанаты для залы археалогіі.
Аддзел рэдкай кнігі Бібліятэкі АН (загадвала ім Лідзія Збралевіч) прадаставіў для экспазіцыі беларускія старадрукі, у тым ліку адзіную ў нас Брэсцкую (Радзівілаўскую) Біблію 1563 года. Упершыню беларусы змаглі ўбачыць гэты ўнікат кнігадрукавання.
Так узнік сапраўдны Дом старажытнай беларускай культуры з фондамі адкрытага захоўвання, плошча іх такая ж, як і ўсёй экспазіцыі. Таксама ўпершыню ў Беларусі была спраектавана і выраблена касетавая сістэма захоўвання абразоў, што давала лёгкі доступ для агляду і вывучэння.
У маі 1979-га Акадэмія навук адзначала 50-годдзе, з'ехаліся паважаныя госці з акадэмій іншых рэспублік, наведалі музей. Я паказваў экспазіцыю маскоўскаму акадэміку Барысу Рыбакову. «Хороший музей, но маленький, как районный», — сказаў патрыярх расійскай археалогіі. А для нас гэта быў «прарыў у космас»: упершыню пасля Беларускага музея ў Вільні з'явілася ўстанова падобнага кшталту, ды яшчэ з добрым навуковым патэнцыялам. Збіраліся канферэнцыі, выходзілі навуковыя зборнікі па тэме «Помнікі культуры Беларусі. Новыя адкрыцці» і манаграфіі супрацоўнікаў.
Калекцыі музея налічваюць каля 600 твораў сакральнага жывапісу XVI—XIX стагоддзяў, больш за 300 мастацкіх тканін (у тым ліку паясы слуцкага тыпу), звыш 2000 узораў народнага ткацтва з выдатнымі народнымі касцюмамі, прадметы этнаграфіі (больш за 1000). Асобны раздзел склалі рэчы з адселеных вёсак. Калі пералічваць унікальныя помнікі мастацтва, то трэба назваць алтарны абраз «Пакланенне вешчуноў» 1-й паловы XVI стагоддзя з Дрысвят, «Маці Божую Ерусалімскую» канца XVI стагоддзя з вёскі Здзітава на Брэстчыне, «Св. Параскеву» з жыццем 1646 года з Гродзеншчыны, «Св. Тройцу» з разбуранай царквы ў вёсцы Дастоева на Брэстчыне, «Нараджэнне Хрыстова» з Магілёўшчыны (яго Вольга Церашчатава адшукала ў Маскве).
У музеі 167 драўляных алтарных скульптур з касцёлаў і цэркваў XVII — XIX стст. З касцёла ў Гальшанах паходзяць мармуровыя скульптуры з надмагілля Паўла Сапегі (1565—1635) і яго жонак. Гэта сімвал цэлай гераічнай эпохі гісторыі ВКЛ: кароль-воін Стэфан Баторый паспяхова закончыў Інфлянцкую вайну, вызваліўшы Падзвінне ад войскаў Івана Жахлівага, у 1612 годзе адваяваны ў Масквы Смаленск (пад яго сценамі Павел Сапега страціў руку), а бітва пад Хоцінам у 1621-м спыніла турэцкую агрэсію на паўднёвых межах. Згодна з тагачаснай сармацкай ідэалогіяй, Павел Сапега прадстаўлены як заснулы рыцар. Рэгіна з Халецкіх і Альжбета Весяліні з малітоўнікамі ў руках увасабляюць ідэал хрысціянак, гаспадынь дома. Яны чакаюць Другога прышэсця Хрыста.

Скульптуры з надмагілля Паўла Сапегі і яго жонак з францішканскага касцёла Іаана Хрысціцеля ў Гальшанах. Мармур. Каля 1635.
Фота Клаўдзіуса Дрыскаўса.

GAUDE POLONIA

Стыпендыяльная праграма Міністра культуры і нацыянальнай спадчыны Рэспублікі Польшча

Нацыянальны цэнтр культуры аб'яўляе конкурс на атрыманне стыпендыі на шасцімесячны курс навучання ў Польшчы ў рамках стыпендыяльнай праграмы Міністра культуры і нацыянальнай спадчыны Рэспублікі Польшча «Gaude Polonia». Праграма «Gaude Polonia» прызначана для маладых творцаў і перакладчыкаў з краін Цэнтральнай і Усходняй Еўропы.

Курс навучання ў Польшчы пачнецца 1 лютага і будзе доўжыцца да 31 ліпеня 2017 года. Набор удзельнікаў ажыццяўляецца на конкурснай аснове. Кандыдаты павінны валодаць польскай мовай на базавым узроўні.

Заяўкі прымаюцца да 15 кастрычніка 2016 года.

Падрабязную інфармацыю аб Праграме і бланкі анкет можна атрымаць *на інтэрнэт-старонцы*

http://nck.pl/gaude-polonia/

і ў Нацыянальным цэнтры культуры ў Варшаве
(тэл. +48-22-350-95-30, e-mail: bogumila.berdychowska@nck.pl),

а таксама ў Польскім інстытуце ў Мінску
(Мінск, вул. Валадарскага, 6; тэл. (8017) 200-63-78, (8017) 200-95-81).